

**Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di
Bologna**

Dottorato di Ricerca in:
Doctorat d'Études Supérieures Européennes
Les Littératures de l'Europe Unie

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza : 10/H1 – Lingua, Letteratura e Cultura
Francese
Settore Scientifico disciplinare : L-Lin/03 – Letteratura Francese

La goutte et la feuille.
Transfigurations de la beauté naturelle dans la littérature
européenne :
Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi.

Presentata da :
Maurizio Di Bartolo

Coordinatore Dottorato

Anna Paola Soncini

Relatore

Anna Paola Soncini

Esame finale
Anno 2014

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

I – L'espace théorique

1. Poésie et phénomène
2. L'esthétique littéraire entre « *physis* » et « *natura* »
3. Du phénomène à la forme : un passage obligé de l'esthétique littéraire
4. Morphologie et Esthétique de la nature
5. « Sentiment de la nature » et « conscience de la beauté naturelle »

II – La mise en œuvre du texte

6. L'écriture comme mise en scène de la nature
7. « *imitation vraie de la nature* » : le texte comme mise en abyme du discours sur la nature
8. De la genèse à la construction
9. Nature et paysage, archétypes et dispositifs textuels
10. La transfiguration du beau naturel

Première Partie

Archétypes de l'esthétique de la nature

I – L'idée systémique de « beauté naturelle » au XVIIIème siècle

11. La mise-en-abysme du paysage
12. Le pli : de la « goutte » à la « feuille »
13. Contours et structures
14. « *Tout est feuille ...* »
15. Le système naturel et la formation d'un triangle littéraire

II – De la *mimesis* à la *poiesis* : les formules de l'esthétique de la nature

16. Analogie et vraisemblance
17. Esthétique du naturel ou de la Nature ?
18. Esthétique du vivant
19. Le beau naturel comme point de départ (sans retour)
20. La beauté de la Nature, un retour sans départ

III – « Saturne » et « Jupiter », Nature et Art

21. Isis, Kronos : poétique du « voilement » et de l' « enveloppement »
22. Mythopoïétique de l'eau
23. « Jupiter » et « Saturne » : Art et Nature
24. La technique de la Nature
25. L'abandon du divin, le « congé » de la nature

IV – De la *poiesis* à la *mimesis* : archétypes culturels pour la construction du paysage

26. Main-œuvre et désir esthétique
27. Coup d'œil et nature sublime
28. Le « milieu idéal » et la nature « non-contaminée »

29. Genèse de la stérilité

30. Vraisemblances paysagères et ressemblances de l'expression : le jardin et les eaux

V – « *Ekphrasis* vivante » : l'écriture face au visuel.

31. « *Eidola legomena* », « visible Parlare » et l'expression imagée

32. *Concupiscentia oculorum*

33. « ... l'aspect d'une feuille arrêta l'œil... »

34. Ekphrasis, morphologie et iconologie

35. Structure de l'œil, diégèse du visuel

Deuxième Partie

Transfigurations littéraires de la nature

VI – Du jardin à l'infini : excentricité et ouvertures du paysage

36. Paysage, cercle et ellipse

37. Du jardin à l'horizon

38. Logique de la projection et l'expansion du jardin

39. Du paysage au naufrage

40. Saisir l'infini à travers le fini

VII – Topographie et anamnèse

- 41. *Locus amoenus, locus terribilis* : eutopie et dystopie
- 42. Dualité de l'écriture, souvenirs de l'autre lieu
- 43. Cartographie de l'âme
- 44. Dispositifs de la dualité
- 45. Le lieu de l'inversion : fin de la « *rimembranza* »

VIII – Syntaxe naturelle et ordre de l'esprit

- 46. Les dispositifs paysagères de la raison
- 47. Coordination expressive des éléments naturels
- 48. Nature comme Labyrinthe : le « magique »
- 49. Nature comme Prison : le « rituel »
- 50. Nature comme Temple : le « sacré »

IX – L'homme et la plante

- 51. L'anthropologie entre transformations, métamorphoses et transfigurations
- 52. « Urmensch », « Urpflanze » : la plante dans l'homme
- 53. Phyto-sophie littéraire
- 54. La feuille et l'arbre : l'individu et la communauté
- 55. La plante sans l'homme

X – Nature et Néant : la beauté naturelle et nihilisme

- 56. Néant ontologique et amorphe naturel
- 57. Esthétique sépulcrale de la Nature
- 58. Beauté naturelle et catastrophe humaine
- 59. Bonté humaine et catastrophe naturelle
- 60. La « troisième Nature »

Conclusion

I – La présence de la nature, le doublet *póiesis-mimesis* et les transfigurations dans la littérature européenne

II - Bibliographie

Table des abrégements

Voir aussi les références complètes dans la *Bibliographie générale*

Chateaubriand

ER – Essaye sur les révolutions

GC – Le Génie du Christianisme

A – Atala

R – René

N – Les Natchez

VA – Voyage en Amérique

M – Les Martyrs

IPJ – Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris

ADA – Les Aventures du dernier Abencérage

VI – Voyage en Italie

MOT – Mémoires d'outre-tombe

Hölderlin

Hyp 1961 – Hyperion oder der Eremit in Griechenland (par M. Knaupp)

Hyp ED 1997 – Hyperion. Erläuterungen und Dokumente (par M. Knaupp)

LIR – Le liriche / Gedichte (texte allemand d'après la StA de F. Beißner)

ME – La morte di Empedocle / Tod des Empedokles (texte allemand d'après la MA de M. Knaupp)

Leopardi

C – *Canti* (par F. Bandini)

C dr – *Canti* (par De Robertis)

OM – *Operette morali* (par G. Ruffilli)

Remerciements

Cette dissertation a été conçue et réalisée dans le cadre du XXVe cycle doctorale « Les Littératures de l'Europe unie » du DESE de l'Université de Bologne.

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Anna Paola Soncini, Directeur de l'École doctorale et Directeur de thèse, de m'avoir accueilli comme doctorant au sein de l'Université de Bologne : ses encouragements, ses conseils précieux et la souveraine confiance qu'elle m'a accordée tout au long de mon cours d'études se sont révélés indispensables pour la bonne démarche, jusqu'à la conclusion de mon travail.

Je remercie particulièrement M. Ruggero Campagnoli : nos entretiens ont pour moi la même valeur de l'étoile polaire pour les marinières.

Toute ma reconnaissance va à M. Eric Lysøe et M. Peter Schnyder, qui ont soutenu personnellement l'entreprise en dispensant temps et observations illuminant à l'auteur.

Merci également à Mme Giulia Cantarutti, Mme Tania Collani et Mme Romana Zacchi.

Claudite iam rivos, pueri : sat prata biberunt.

Virgile, *Bucoliques*, III, v. 111.

Introduction

1) Explication formelle du titre ; 2) introduction au sujet de thèse et aux finalités générales de recherche ; 3) partition de l'introduction en (I) « *espace théorique* » de la question de l'archétype, jusqu'au problème du visuel dans les cultures et les littératures entre XVIIIème et XIXème siècles ; et en (II) « *mise en œuvre du texte* » à savoir la démarche textuelle à travers la littérature européenne début XIXème siècle, en particulier chez Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi.¹

¹ Partie à améliorer.

I – L'espace théorique

L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. À vivre les poèmes on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est là sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence.

Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*

Φύσις δὲ καθ' Ἡράκλειτον κρύπτεσθαι φιλεῖ :

Héraclite, Fragm. 123, Dumont

1. Poésie et phénomène

La question étudiée dans cette dissertation trouve son point de départ dans une réflexion de Gaston Bachelard en combinaison avec le célèbre fragment d'Héraclite.² Ils nous mènent jusqu'au cœur du rapport complexe qui entrelace l'esthétique de la nature avec la littérature. Il s'agit à notre avis d'un point de départ presque obligé, surtout si l'on cherche à rejoindre une compréhension structuralement unitaire du beau naturel dans la pluralité expressive de la culture européenne.³

L'importance donnée par Bachelard à la notion d'« émergence » du langage poétique, son enjeu iconologique, son élan vital pour la conscience symbolique et surtout son sens de manifestation privilégiée exercent sur la pensée esthétique moderne une influence déterminante. La poésie n'est pas un (épi-) phénomène du langage : plutôt, elle résulte combler une condition supérieure de phénoménalité. À travers l'expérience vivante du texte poétique l'action

² Bachelard 1957, p. 10 ; Héraclite, DK 22 B 123; voir Hadot 2004.

³ Sur la beauté naturelle par rapport à la culture européenne, voir avant tout Curtius 1948 ; Snell 1954 ; Gusdorf 1985.

d'« émerger » dévoile et réalise tant les formes que les fonctions originaires du langage.⁴

L'insistance de Bachelard sur l'image ne montre que l'intention de médiatiser une idée presque diaphane de la vérité du texte. La poésie dicte la transparence absolue au langage qui dit la chose, alors qu'il s'agit du mouvement dialectique – polémique au sens d'Héraclite – de porter à la lumière du jour ce qui se dérobe à la vue – ou bien d'aimer l'émergence, à savoir l'apparition soudaine de ce qui aime se cacher.⁵ Si le *crédo* héraclitien de Bachelard possède une signification contextuelle,⁶ c'est alors dans la reconnaissance⁷ de l'intimité profonde entre φύσις et ποίησις qu'elle se révèle : elle se révèle en tant que règne de l'expression – entre la production des phénomènes et le phénomène de la production.⁸

Or, cette coappartenance expressive de « production poétique » et « phénoménalité physique » nous présente un domaine d'enquêtes immense, et que l'on doit bien décomposer grâce au travail interdisciplinaire des sciences humaines par rapport aux sciences du vivant.⁹ L'histoire de la littérature européenne, notamment entre XVIIIème et XIXème, implique un rappel ponctuel du savoir biologique à l'époque. Néanmoins, sans avoir tout d'abord identifié le sens intime de cette coappartenance, la mise à l'œuvre d'une analyse littéraire, même si focalisée sur la confrontation de la poésie avec la présence « objectivée » de la nature, ne peut que transformer ce terrain d'investigation dans un labyrinthe.¹⁰

D'ailleurs, l'évolution des paradigmes scientifiques et celle des goûts esthétiques ne procèdent en parallèle qu'à la surface de la modélisation

⁴ Sur conscience symbolique voir Cassirer 2010 (1925), II; Guénon 1925 et 1931 ; sur la fonction du langage poétique voir position de Heidegger 1950-1959 ; Bachelard 1957, 1961 e Manuscript Poét.d.Phénix ; Garelli 1966.

⁵ Bachelard 1938 ; sur l'image et l'idée de transparence voir Alloa 2011.

⁶ Justification du mot « con-texte », voir Duchet / Tournier 1994, III.

⁷ Justification du mot « recon-naissance » , voir Jean-Luc Nancy 2006.

⁸ Voir Platon, *Sophiste* et *République* ; Aristoteles, *Poétique*; Heidegger 1944; Kluwe 2007.

⁹ Voir Guyénot 1941 ; Lindgren 1997 ; Giacomoni / Müller-Funk / Frigo 1998.

¹⁰ Voir Lefèvre 2001.

culturelle. La soi-disant « perception de la nature » – à la lettre *ἰσοσθησις* qualitativement dévouée à l'émergence de la *φύσις* – est une condensation infinie de l'« image poétique », au sens donné par Bachelard. L'expression « esthétique de la nature » – si l'on veut qu'elle ne désigne pas simplement le périmètre du labyrinthe – doit alors représenter aussi le fil d'Ariane d'une recherche de théorie littéraire qui cherche à saisir la *φύσις* cachée dans la *ποίησις*.¹¹

2. L'esthétique littéraire entre « φύσις » et « natura ».

Dans le *Dictionnaire des concepts fondamentaux de l'esthétique* Hartmut Böhme débute l'ample entrée « *Natürlich / Natur* (gr. φυσικός, φύσις ; lat. naturalis, natura ; fr. naturel, nature ; ...) » par la difficulté de conceptualiser le terme « nature ». Plus précisément, il affirme que « la nature ne peut pas être définie pour des raisons systématiques ».¹² Cette difficulté, apparemment indépassable, possède une cause structurelle – par Böhme tout simplement effleurée – qui devrait porter l'esthétique à s'interroger sur la réelle isosthénie sémantique entre le terme grec « φύσις » et celui latin « *natura* ».¹³

La question relative à la difficulté de traduire « φύσις » avec « *natura* » ne représente pas une nouveauté dans la pensée philosophique moderne, tandis que l'histoire des idées a tracé entre les domaines du « physique » et ceux du « naturel » un écart conceptuel souvent difficile à être saisi dans toute sa profondeur, ou bien parfois trop facile à se transformer dans une nuance de référence contextuelle.¹⁴ Mais cette question présente une autre stratification, à nos yeux encore plus importante, en raison du fait qu'aux différences d'horizon théorique, sous-tendu à vrai dire déjà à partir de l'étymologie, correspondent aussi les diversifications d'application disciplinaire : on présuppose qu'une

¹¹ Voir Michel / Herren / Rüesch 2007

¹² Böhme H., in Barck et coet. 2002, Vol. 4, p. 432-433.

¹³ Note sur « physis » et « natura » ; Justification du manque d'isosthénie entre les deux termes.

¹⁴ Voir Heidegger 1939 ; Mannsperger 1969.

théorie littéraire puisse tirer son idée générale de « φύσις / *natura* » de la philosophie ou de la science, presque d'une manière directe.¹⁵

Les études critiques de littérature au sujet de l'esthétique de la nature se basent traditionnellement sur une réception modélisée du « naturel » en termes de « présence structurée » des objets naturels – à savoir en termes de « paysage ».¹⁶ Or, la présence *de facto* du « naturel » dans le contexte littéraire, même si apparaissant déjà comme un tableau paysagiste cohérent, ne suffit pas à légitimer la présence d'une « esthétique de la nature » à l'intérieur une théorie littéraire bien déterminée. Le différentiel esthétique entre une réflexion philosophique sur la « φύσις / *natura* » et une production littéraire à travers la « φύσις-*natura* » c'est l'événement même du beau naturel – à savoir ce qui montre la teneur phénoménaliste d'une esthétique littéraire – et qui constitue par conséquent le but structurel de notre travail.¹⁷

Il ne sera pas inutile de remarquer que l'expression « esthétique de la nature » contient déjà en soi-même une inéliminable ambivalence. Ici, l'expérience de l'« αἰσθησις » est appliquée à quelque chose d'autre par rapport à la pure « της φυσικης » : elle se rapporte par nécessité termino-logique à la latine « *naturae* ». D'un certain point de vue, l'idée de « nature », même renforcée dans son évocation au génitif, peut être bien considérée comme une sorte de ré-invention mimétique de l'ancienne « φύσις » dans la Modernité – notamment dans l'*institutio naturalis* appartenant aux textes littéraires entre XVIIIème et XIXème.¹⁸

Une sorte de contamination à la fois littérale et littéraire du « physique » avec le « naturel » habite donc les raisons systématiques de la perceptologie esthétique. À la beauté d'une nature qui aime se cacher correspond la valeur

¹⁵ Actualité de la question d'utilisation du mot « nature » entre esthétique et littérature voir Noll 2012 ; Borgards / Neumeyer / Wübben 2012.

¹⁶ Pour « paysage » Hartlob von Wallthor / Quirin 1975 ; renvoi à la bibliographie générale sur le sujet.

¹⁷ Note explicative de l'expression « différentiel esthétique »

¹⁸ Voir Rheinberger 1981.

anthropologique de la beauté *pressentie*.¹⁹ La beauté *dans* la nature devient le *corrélat objectif* du processus à travers lequel l'homme, en se reconnaissant dans la nature, reconnaît sa propre nature : même dans ce mouvement étale d'une façon encore plus évidente l'impossibilité de remplacer ici l'hybride phénoménalité de la « *natura* » latine avec la pure épiphanie de la nature héraclitienne.²⁰

3. Du phénomène à la forme : un passage obligé de l'esthétique littéraire.

En suivant toujours Bachelard et Héraclite, on dénoue brièvement la réflexion sur l'essentielle coappartenance de production poétique et de phénoménalité physique: langage et nature ne se trouvent pas simplement ficelés l'un à l'autre dans une idée de phénoménalité vague et indistincte. Le rappel à l'*image* poétique de Bachelard désigne le premier moment d'une opération de synthèse expressive fondamentale, c'est-à-dire d'un élément primitif sur lequel baser une esthétique *littéraire* de la nature.²¹ Si les phénomènes naturels constituent le support dynamique originaire de toute opération expressive, alors on peut soutenir que la beauté *dans* la manifestation naturelle et le ressort poétique *du* langage sont les deux aspects du même mouvement d'« émergence ».²²

Tout de même, à travers la présence de l'image, les deux concepts opératoires de vision et de participation à l'« émergence » sont ici encore posés en simple identité phénoménale, de sorte qu'on atteigne une sorte de scène primordiale dans laquelle se déroule son mouvement. En effet, il semble que l'esthétique de la nature doive se nourrir d'une condition de dualités – ou bien de polarité – qu'on pourrait tout de même saisir à la seule condition d'y participer intégralement : c'est grâce à la dialectique (rythmique) de *κοινωνία* et de

¹⁹ Voir Brandt 2002.

²⁰ Note explicative de l'expression « corrélat objectif ».

²¹ Voir Bachelard 1957.

²² Voir signifié (faux) d'« émergence » chez Marino 2008 ; Munier 1977.

μετήξις que la beauté est toujours vécue comme une qualité intrinsèque à la δύναμις naturelle.²³

Mais pour arracher ce moment qualitatif, il faudrait déjà être d'une quelque sorte « partie intégrante » de la présence vivante de la nature, étant donné que toute « prise-de-distance » rationnelle déclenche une vision anatomique/anatomisant, en bref mortifère.²⁴ On assiste à une vraie aporie, car la *motivation à saisir* d'une manière vivante la beauté naturelle ratifie *de facto* une scission qu'on ne peut plus rétracter. L'« état d'émergence » peut alors bien décrire la genèse de l'événement esthétique mais il ne l'explique pas, tandis que l'image poétique et l'image de la nature restent au fond dans le piège d'une dualité aspirant à l'unité perdue et prétendue.²⁵

On vient de récapituler ainsi une scène « théorique » primordiale, dont on possède déjà plusieurs reconstructions entre réflexion esthétique et théorie littéraire, notamment très répliquée avec une infinité de variations à l'âge néoclassique et à celle romantique.²⁶ Dans ce contexte l'espace du « théorique » remonte à l'aspiration de l'intuition (qu'elle soit sensible ou intellectuelle, ici la différence gnoséologique ne joue pas tellement d'importance) de posséder une vision douée d'une capacité de produire (et de transformer) *expressivement* le corrélat objectif de la vision : dans ce cas-là, c'est la beauté elle-même – ou bien la (belle) *Forme*.²⁷ Et pourtant, il s'agit d'une aspiration troublée à l'origine : l'indéfectible désir de « dire la beauté », en voyant directement la nature, trouve *dans* la manifestation phénoménale tant la source que l'obstacle à la possibilité de « dire la nature » en (entre-) voyant sa beauté.

Entre l'immédiateté du « spectacle » naturel et la sédimentation de l'« image poétique » s'interposent une infinité de passages sémiotiques qui laissent pressentir encore la tendance labyrinthique de l'esthétique de la nature.²⁸ La

²³ Voir Platon, *Sophiste*, commentaire de Fronterotta 2007.

²⁴ Note explicative

²⁵ Note explicative et passage de Hölderlin, *Tod des Empedokles*.

²⁶ Voir Hegel, *Phénoménologie...*, „Beobachtende Vernunft“.

²⁷ Voir Vercellone 2009.

²⁸ Voir la question de la dialectique romantique du beau et du sublime, Preti, Minazzi 2002.

substance de la question repose sur le fait que toute expression, en naturalisant son contenu esthétique, ne peut qu'opérationnaliser les phénomènes naturels. On le rappelait à l'instant, la beauté est vécue comme une qualité intrinsèque à la δύναμις naturelle, alors que cette dernière s'offre à la vue *humaine* sous une forme déterminée : par sa seule présence (à l'esprit) la beauté naturelle catalyse le phénomène dans la forme.²⁹

4. Morphologie et Esthétique de la nature.

C'est alors dans le domaine d'une « doctrine de la forme » – à la lettre d'une *morphologie* –, et avec sa première théorisation par Goethe, que l'exploration structurelle devra commencer, en approchant tout d'abord une question qui est à la fois de méthode et de style.³⁰ Chez Goethe les soucis méthodologiques de l'observation naturaliste reviennent toujours à la nécessité d'une parfaite *adaptation stylistique à la nature de la chose* observée. Sous un certain regard, il est fort difficile d'établir chez lui d'où commence la description de l'homme de science et où cette-ci s'achève grâce à l'imagination du poète.³¹

Au cours de notre travail nous aurions plusieurs occasions de faire référence de plus près à l'univers esthétique goethéen. Ici, dans l'économie d'une introduction, il nous paraît suffisant de remarquer que la teneur linguistique devient chez lui un aspect décisif pour le *dévoilement de la forme*.³² Chez Goethe l'action de « dévoiler la forme » ne représente pas le beau geste de la réflexion esthétique, mais une sorte de condition ontologique a priori de la forme elle-même, car dans l'interaction observateur-observé l'estompement imprudent de la forme correspond à sa destruction.³³

²⁹ Voir Cassirer 1983.

³⁰ Voir Goethe, *Morphologie*.

³¹ Voir Cometa 1989 à propos de Goethe.

³² Voir Goethe, *Morphologie* ; Vercellone 2002 ; Breidbach 2006.

³³ Voir Di Bartolo 2007.

Néanmoins, la teneur esthétique du souci ontologique est ici absolument évidente : c'est seulement la beauté de la forme qui sauve la forme (d') elle-même. À la nécessité de l'apparition soudaine du phénomène naturel – s'accompagne toujours la possibilité de la beauté dévoilée, une sorte d'émergence *dédoublée* qui s'offre à l'œil humain.³⁴ Plus précisément, c'est son idée de « *réflexion intervenante* » [Eintretende Reflexion] qu'il faut ici rappeler, à savoir son idée d'une « observation active » qui permet d'accéder par paliers aux phénomènes, en produisant de conséquence une image de la nature tout à fait particulière.³⁵

Grâce à une sorte d'« accès progressif », opérationnalisé par la réflexion morphologique, l'image de la nature résulte composée à travers deux moments : le schématisme perceptif d'un côté ; et la formation du symbolique de l'autre. En d'autres termes, il s'agit pour Goethe de produire au même temps – et sans superposition arbitraire de l'observateur sur l'observé – un accès au « phénomène originaire » [Ur-phänomen] modélisant et un élément figuratif-objectif.³⁶ Les conditions sémiotiques-phénoménologiques préalables à cette singulière forme de méthodique entre science, philosophie et littérature ont été en partie montrées par Danielle Cohn, Jean Petitot et Olaf Breidbach.³⁷

D'une certaine manière la morphologie – une espèce de science « inventée » par le génie gaufrent de Goethe – ne fait que sublimer les pulsions à une *idéalisation de la naturalité* qui transperce le cœur de l'entière culture européenne fin XVIIIème siècle.³⁸ C'est justement sur le sens de cette condensation, par rapport à la littérature, qu'on aimerait bien ici maintenir notre regard critique : *l'idéalisation de la naturalité* se montre à la conscience européenne tout d'abord comme « spectacle », donc comme « vision » à *dé-internaliser à travers la forme*.³⁹

³⁴ Voir Goethe, Morphologie, et citation tiré du *Faust II*.

³⁵ Voir Goethe, Morphologie.

³⁶ Voir Goethe, Morphologie ; Breidbach-Di Bartolo 2004.

³⁷ Voir Cohn 1999 ; Petitot 2001 ; Breidbach 2006.

³⁸ Note explicative « idéalisation de la nature » et passages de Diderot et de Schiller.

³⁹ Note explicative « dé-internalisation ».

5. « *Sentiment de la nature* » et « *conscience de la beauté naturelle* ».

Da bat ich um Wasser dich nicht, Natur! in der Wüste,
 Wasser bewahrte mir treulich das fromme Kamel.
 Um der Haine Gesang, ach! um die Gärten des Vaters
 Bat ich vom wandernden Vogel der Heimat gemahnt.

Friedrich Hölderlin, *Der Wanderer*

Where's the Poet? Show him! Show him!

...

And to him the tiger's yell
 Comes articulate, and presseth
 On his ear like mother-tongue;

John Keats, *Where's the Poet? Show him! Show him* ⁴⁰

Or, il est assez difficile de produire une description exhaustive d'un processus si vaste de réception culturelle, agissant tant dans l'individu que dans la collectivité, et qui opère sans cesse une métamorphose en entraînant un comportement sémiotique et symbolique autoréférentiel. D'après l'évolution des conceptions autour du « sentiment de la nature » au XVIIIème siècle, bien thématisée par plusieurs travaux autour de la présence culturelle de la nature, même si l'on compare au siècle qui le précède, on peut en déduire que certains éléments anthropomorphiques ont progressivement complexifié l'image de l'homme *dans* la nature, en entamant un mouvement finalisé à dégager cette polarité, et qui a cependant contribué à fixer plus la nature *dedans* l'homme.⁴¹ Le « sentiment de la nature » a suivi l'orbite de la « nature des sentiments », complices les efforts du rationalisme « naturel » qui ficèle, dans une sorte de

⁴⁰ Hölderlin, *Der Wanderer*, v. 13-16 ; Keats, *Where's the Poet ? Show him! Show him*, v.1, 13-15.

⁴¹ Voir Mornet 1907 ; Mercier 1960 ; Ehrard 1994.

alliance anticartésienne, la tradition spinozienne-leibnizienne avec celle de l'empirisme anglais.⁴²

À ce niveau-là, le romantisme européen début XIXème siècle ne semblerait pas ajouter tellement par rapport aux idées qui correspondent aux noms de Rousseau, Diderot et Bernardin de Saint-Pierre ou bien de Goethe, Herder et Kant.⁴³ Et tout de même, ce que le sentiment romantique de la nature risque de déclencher c'est la *puissance infinie* d'un mouvement de *retour* de la conscience en soi-même, et qui ne peut se déployer qu'à travers l'image de la nature.⁴⁴ Il faut remarquer que dans la conscience moderne la valeur réelle force centrifuge du sentiment reste toujours au marge du débordement, en donnant aux formes de l'esprit l'autonomie qui paraît niée aux formes de la nature brute.⁴⁵

D'ailleurs, la forme plus sublime de retour est sans doute le « re-venant » du sans-retour : un vrai νόστος de l'imaginaire qui restait pourtant au XVIIIème siècle encore assez contrôlé.⁴⁶ Idéaliser la *natura* et dé-internaliser son image (à travers la forme) sont alors comme les deux visages du Janus qui porte comme nom, « souffrance » esthétique de la conscience, d'autant plus que le soi-disant « spectacle de la nature » n'a rien de *specta-culaire*, sauf le fait que la conscience moderne, en le voyant, n'y voit que le *spé-culaire* lui-même.⁴⁷ Par là on comprend que la conscience esthétique cherche à fonder son *ubi consistam* dans la production d'un dédoublement constant de l'ordre spirituel : d'un côté elle cherche à saisir l'unité avec les belles formes de la nature, de l'autre elle ne trouve que la beauté de l'unité dans soi-même.⁴⁸

Idéaliser la forme naturelle dans l'effort de dé-internaliser son image c'est donc le destin orbitale d'une esthétique de la nature dans le passage très complexe entre XVIIIème et XIXème siècle. Dans ce passage, d'un côté la morphologie de

⁴² Note explicative sur l'alliance anticartésienne ; voir Cassirer 1986.

⁴³ Passage de Herder dans sa critique à Batteux (1772).

⁴⁴ Voir Hegel et le commentaire de Schelling au *Timée*.

⁴⁵ Voir Hegel critique de Leibniz.

⁴⁶ Voir Ehrard 1984 ; Gusdorf 1985.

⁴⁷ Note explicative, Gusdorf 1985.

⁴⁸ Note explicative, Novalis (Athäneum, I, 1801) ; Cometa 1989.

Goethe représente le point de départ pour une considération structurale ; de l'autre, c'est la téléologie transcendantale de Kant qui fixe une sorte de point d'arrivée de la conscience de la nature, car elle pose les jalons pour une synthèse des éléments sentimentaux propres à la tradition esthétique franco-anglaise (de Shaftesbury jusqu'à Diderot, pour simplifier) avec les structures d'une topique « naturalisatrice » qui raboute à son intérieure les traditions proto-allemandes les plus différentes.⁴⁹ Les mouvements de dé-internalisation du « *spectacle* de la nature » touche donc tant la forme chez Goethe quant le rôle *réceptif-mimétique* de la conscience chez Kant, c'est-à-dire ce qu'il avait défini à travers l'intellect « ectypique », en opposition au celui « archétypique ».⁵⁰

La forme conscientielle « ectypique » kantienne – pressentie déjà par Diderot – crée les conditions préalables de la nostalgie (romantique) pour l'« archétypique », en insinuant par conséquent l'idée (néoplatonicienne) que l'image de la nature consiste essentiellement dans un jeu, à vrai dire fort compliqué, des symétries de la forme.⁵¹ La *surface* de la symétrie pose la forme naturelle comme l'objet privilégié de la conscience : les éléments figuraux concrets peuvent cependant être les plus variés, de l'influence du climat sur l'esprit jusqu'à la transposition onirique d'un paysage réel, ou bien de l'usage symbolique des plantes jusqu'au détournement de l'animalité dans la figure du sauvage. L'écriture littéraire est la médiatisation transfigurant de cette surface, sur laquelle la turbulente émergence de l'image poétique trouve son expression achevée.⁵²

⁴⁹ Voir Van Eynde 1999.

⁵⁰ Voir Kant KrV, commentaire de Brandt 2002 ; Cassirer 1963 ; Van Eynde 1999.

⁵¹ Note explicative du néo-platonisme chez Kant et chez Schelling ; voir Brisson 1985 ; Fattal 1999.

⁵² Voir toujours Garelli 1966.

II – La mise en œuvre du texte

Candide, après le déjeuner, se promenant dans une longue galerie, fut surpris de la beauté des tableaux. Il demanda de quel maître étaient les deux premiers. " Ils sont de Raphaël, dit le sénateur; je les achetai fort cher par vanité il y a quelques années; on dit que c'est ce qu'il y a de plus beau en Italie, mais ils ne me plaisent point du tout: la couleur en est très rembrunie; les figures ne sont pas assez arrondies, et ne sortent point assez; les draperies ne ressemblent en rien à une étoffe; en un mot, quoi qu'on en dise, je ne trouve point là une imitation vraie de la nature. Je n'aimerais un tableau que quand je croirai voir la nature elle-même: il n'y en a point de cette espèce. J'ai beaucoup de tableaux mais je ne les regarde plus. "

Voltaire, *Candide*

Ο βίος βραχύς, η δε τέχνη μακρά, ο δε καιρός οξύς, η δε πείρα σφαλερά, η δε κρισις χαλεπή

Hyppocrate⁵³

6. *L'écriture comme mise en scène de la nature.*

Avant d'exprimer quelques remarques à l'aide du tableau proposé par le passage délicieux du *Candide* de Voltaire, il ne serait peut-être pas inutile de rappeler un trait essentiel qui le présuppose : la culture européenne au XVIIIème et au XIXème construit son identité grâce aux esthétiques de la nature.⁵⁴ Cette dernière devient dans les différents contextes nationaux l'objet crucial d'un débat très serré entre science, philosophie et littérature. Évidemment il s'agit d'un processus de construction identitaire – entraînant parfois des contenus purement idéologiques – doué de plusieurs points de discontinuité, dont il faudra avant donner des précisions.⁵⁵

⁵³ Voltaire, *Candide* ; Hyppocrate, *Aphorismes*, I, 1.

⁵⁴ Voir Guitton 1974 ; Ehrard 1984 ; Gusdorf 1985 ; Shama 1999.

⁵⁵ Voir von Engelhardt 1982 ; Gusdorf 1985.

On peut tout de même observer que dans la première partie du XVIIIème la réflexion esthétique portait, plus que sur la nature elle-même, davantage sur sa *valeur*.⁵⁶ La nature, largement explorée (et colonisée) du point de vue scientifique déjà au cours du XVIIème, est conceptualisée encore d'une manière assez « physicaliste », avec toute l'emphase doctrinale qui sert à opposer – parfois avec la finalité de coordonner – vérité et beauté. Par ailleurs, toute forme de « conciliation » (ou de « synthèse ») aurait été encore vécue comme un mot désavouant le dessin onto-théo-physique établi.⁵⁷

C'est progressivement à partir de la deuxième moitié du XVIIIème que ce dessin doit inéluctablement se renverser, en s'ouvrant à l'*impondérable* des organismes vivants, dont les capacités « artistiques » troublent de plus en plus l'imaginaire de l'époque et, par conséquent, l'identité culturelle de la même.⁵⁸ L'idéalisation de la nature procède elle aussi dynamiquement à côté – pas en stricte parallélisme – avec l'avancement des intérêts (interdisciplinaires) pour les sciences de la vie, en assurant à l'imagination scientifique un rôle de dispositif paradigmatique encore impensable jusqu'au début du XVIIIème siècle.⁵⁹ Mais le caractère d'impondérabilité des processus du vivant suggère⁶⁰, entre autres, de lire le nouvel paradigme comme *mimesis*, et de lire à son tour cette dernière comme « disposition naturelle » pas seulement de l'art en général, mais surtout de l'art par excellence, représentée par l'écriture littéraire.⁶¹

Il s'agit d'une suggestion qui porte à concevoir l'« œuvre » *in fieri* de la nature comme un *plateau scénique sans fin*, dans la mesure où les recherches épigénétiques se prêtaient à dérober, face aux celles pré-formistes, la qualité de la dictature de la quantité.⁶² C'est donc le « tissu » ou bien la nouvelle « texture » de l'expérience vivante des processus naturels qui se prête à la mise en scène de

⁵⁶ Voir Ehrard 1984 ; Mori / Poggi 2005.

⁵⁷ Voir Deleuze 1988.

⁵⁸ Note explicative sur l'« imponderable » en biologie ; Schmitt 2004.

⁵⁹ Schmitt 2004.

⁶⁰ Note explicative; voir Goethe, Morphologie.

⁶¹ Note explicative ; voir Habeck 2001.

⁶² Note explicative ; voir Schmitt 2004.

l'écriture, de telle sorte que la conçoit d'une manière exemplaire Buffon dans son *Fragment sur l'art d'écrire*.⁶³ L'ancien « livre de la nature » ne contient plus seulement des formules mathématiques, par contre, à travers la mise en œuvre d'une affinité secrète entre le textuel et l'organique, il montre son côté de *dispositif méta-narratif*.⁶⁴

En s'ouvrant à l'observation vivante parmi les vivants, l'écriture n'est plus un exercice de beau style, fabriqué de toute pièce, car elle, *comme la nature*, organise tant la syntaxe de la vision (le *peindre*) que la sémantique de la description (le *décrire*) : « un grand écrivain, dit toujours Buffon, ne doit point avoir de cachet ». ⁶⁵ En d'autres termes, si l'esprit d'une époque c'est d'organiser la scène de la naturalité, l'impersonnalité du style c'est sa destination poétique. L'analogie entre procédé d'écriture et processus organique trouve finalement une synthèse technique qu'on a en haut condensée à travers les mots d'Hypocrate : devant la brièveté de la vie la longueur de l'art doit trouver sa « poignée » dans l'impondérable de l'événement – et qu'il ne s'agit pas, ici comme chez Buffon, simplement d'un sage précepte scientifique, mais surtout d'une leçon de style, on le sait par Démétrios de Phalère.⁶⁶

7. « Imitation vraie de la nature » : le texte comme mise en abyme du discours sur la nature

L'idéalisation de la nature serait donc impensable sans la représentation du vivant en tant que *source* d'imitation. Le texte accueille cette condition et cherche à saisir l'«événement» vivant à travers ses dispositifs mimétiques, afin de restituer cette source d'une façon fidèle. Sous un certain aspect, la naturalité devient purement une question (de) technique, où, dans la singularité du texte,

⁶³ Buffon, *Fragment sur l'art d'écrire*.

⁶⁴ Voir toujours Habeck 2001.

⁶⁵ Buffon, *ibid.*

⁶⁶ Démétrios, *Le style*.

l'écrivain est appelé à donner une représentation de la nature à la fois totalisante et autoréférentielle.⁶⁷

L'écrivain montre toujours l'ambition de devenir miroir de la nature dans la nature, même si l'aboutissement de cet ambition cache quelques contradictions, car la singularité humaine, une fois devenue miroir de la totalité, ne peut que *réfléchir sur soi même* – avec toute l'ambiguïté psycho-physique que cette expression entraîne de nécessité. Heureusement, le texte ne subit que partiellement les conséquences de cette ambiguïté. Dans le texte l'expression du « naturel » est soumise aux conditions mimétiques de l'« artificiel ».⁶⁸

Et en effet, si le vivant *est* source d'imitation, cela implique que l'artificiel plus il s'approche dans son imitation au naturel plus il doit *montrer* à son tour d'être-source d'imitation. L'artificialité du texte possède donc une condition paradoxale, ou tout simplement transcendantale, et qui nous mène aux conditions de transcendance tracées par Genette à propos de l'œuvre d'art.⁶⁹ Les conditions de vérité crayonnées par l'artificialité du texte ne sont donc moins rigides si le texte rencontre le « discours *sur* la nature », bien au contraire elles sont préalables à la transfiguration du « discours *naturel* ».

Déjà Pascal dans ses *Pensées* montrait l'ambivalence factice du « discours *naturel* », lors qu'il doit « peindre » les passions de l'âme.⁷⁰ La vérité du discours sur la nature et beauté de l'imitation de la nature se croisent dans un chiasme qui fait, par exemple dans le cas de la poésie – c'est toujours Pascal à le rappeler – le « *modèle naturel qu'il faut imiter* ». ⁷¹ On le voit bien même ici, la conceptualité est toujours à la frontière entre chiasme et pléonasme, car un « modèle » devrait à la rigueur déjà impliquer l'imitable, tandis que la naturalité inclut la nécessité mimétique d'une modélisation. C'est donc l'« Esthétique » en tant que telle qui

⁶⁷ Note explicative ; voir König 2010 sur Bernardin de Saint-Pierres.

⁶⁸ Voir Herrmann / Thums 2003.

⁶⁹ Voir Genette 1996 et 2004 ; Frangne 2012.

⁷⁰ Pascal, *Pensée*.

⁷¹ Id.

montre, à l'épreuve de la texture-nature, qu'elle n'est rien d'autre que la *forme artificielle* d'une « esthétique-de-la-nature ».⁷²

Au carrefour du débat mimétique entre « naturel / artificiel » e « beau/vrai », le passage du *Candide* exemplifie alors cette sensibilité esthétique du XVIIIème siècle, en offrant aux lecteurs la mise en abyme d'un « discours naturel » sur la nature. Il s'agit d'une artificialité pure, éblouissante, qui se condense dans le vertigineux paradoxe d'une « *imitation vrai de la nature* » : y-a-t-il, par contre, une possibilité d'imitation fausse ? L'authenticité de l'artefact relève ici complètement de celle du naturel, sauf le fait que la valeur de la nature est entièrement absorbée par un système de croyances : « *Je n'aimerai un tableau que quand je croirai voir la nature elle-même* ».⁷³

8. De la genèse à la construction

On le comprend déjà en lisant la *Poétique* d'Aristote en filigrane que toute imitation « fausse » n'est qu'une mauvaise imitation, et cependant qu'aucune bonne imitation n'est l'imitation « vraie ».⁷⁴ La déception du sénateur de Voltaire paraît à première vue causée par le manque de réalisme dans la nature représentée : une déception déclenchée par le manque d'illusion dans la peinture. Mais son système de croyances dit en effet quelque chose d'autre par rapport à la perception externe, car « *croire de voir la nature elle-même* » ne représente point une condition de réalité, plutôt elle annonce un désir de visibilité au-delà du visible.⁷⁵

L'imitation vraie de la nature présuppose alors qu'elle devienne un « vrai » objet d'évidence interne, afin d'obtenir la beauté de la « représentation

⁷² Note explicative ; voir aussi Herrmann / Thums 2003.

⁷³ Voltaire, *Candide*, mais aussi *Dictionnaire philosophique* ; questions de peinture, citer aussi Diderot.

⁷⁴ Aristote, *Poétique*.

⁷⁵ Voir Durand 1960 ; Perron 1989 ; Wunenburger 1991 ; Lameyre 1993 ; voir aussi Merleau-Ponty 1964.

naturelle ». À travers les mots de son personnage, Voltaire nous suggère la présence esthétique de *l'hallucinoire*⁷⁶ : la dimension hallucinoire de l'esthétique de la nature entame radicalement la question de la *mimesis*, en soi déjà assez compliquée par le chiasme « naturel/artificiel », « beau/vrai ». Alfieri a écrit que Voltaire était « *Inventor del Nulla* », en affirmant ainsi à la lettre une vérité qui prolonge son inestimable profondeur au-delà de ses mauvaises intentions.⁷⁷

Le « Néant » de Voltaire ici c'est évidemment dans le renversement intentionnel d'un « discours naturel » qui peint la passion pour l'artificiel pur. Dans son dispositif méta-narratif le sénateur – à savoir l'Homme au XVIIIème – n'aimera la nature que quand il croira d'y voir dedans la peinture elle-même. La démarche hallucinoire de l'esthétique privilège toujours un système de croyance qui cherche à passer du schématisme culturel à l'icône, du Chaos des procédures anthropologiques du gout au Cosmos hypostasié de la forme.⁷⁸

Par ailleurs, c'est Calasso qui souligne, qu'il faudra arriver jusqu'à Baudelaire – notamment à son intuition capitale d'une « *obscurité naturelle des choses* »⁷⁹ – pour en finir avec ce que nous appellerions, par contraste expressif, comme la « luminosité naturelle des formes », et qui marque l'esthétique entre XVIIIème et XIXème.⁸⁰ Cette lumière – que Nietzsche aurait pu bien définir « trop humaine » – pénètre les intentions du texte, de sorte que l'idée de naturalité participe intégralement au processus d'organisation iconique de l'écriture.⁸¹ Le texte entend (éclaircit) quelque chose qui est externe au texte lui-même, grâce au fait d'en être le contenu (éclairé).⁸²

On a toujours pensé, d'une manière plutôt naïve, que la nature soit « quelque chose » qui se trouve simplement « contenu » dans le texte, tout court. Or,

⁷⁶ Voir Gil 1996.

⁷⁷ Voir Sartato 2003.

⁷⁸ Voir Glaser / Vajda 2001.

⁷⁹ Calasso, *La folie Baudelaire*.

⁸⁰ Voir Glaser / Vajda 2001; passage de Diderot.

⁸¹ Voir Bessière 1999.

⁸² Voir toujours Genette 1996.

aucune esthétique de la nature ne représente l'outil théorique pour justifier la présence objective/figurative de la nature dans un texte : dans une condition de construction sémantique des éléments motivationnels la nature représente le « syncatégorème » de l'humain.⁸³ La nature n'est qu'une topographie *possible* de l'âme, tandis que les éléments naturels d'un paysage, une fois qu'ils sont ramenés aux formes pures, ne font jamais partie d'une décision *autonome* de l'esprit, alors même qu'il faille éviter à ce propos des malentendus d'interprétation.⁸⁴

9. Nature et paysage, archétypes et dispositifs textuels

Récemment, les études d'esthétique de la nature ont souligné encore une fois la nécessité de poser un discriminant anthropique entre « nature » et « paysage », car la première préexiste à l'homme, cependant que le deuxième est considéré un « produit » humain.⁸⁵ Or, avant l'homme existait en effet un quelque chose, qui était tout simplement le « non-humain », et pourtant qui est devenu tel qu'il est seulement après que le savoir l'a *thématisé*.⁸⁶ Sous ce point de vue, à la rigueur il ne faudrait pas dire que le paysage est « humain », plutôt qu'il a été « humanisé » : avant la projection anthropologique humanisant la nature il n'y a *rien*, sauf peut-être la *raison* qui engendre le ressort intime d'une projection.⁸⁷ D'ailleurs, l'élément anthropique n'est pas de nécessité anthropomorphique, ainsi que la présence humaine, plus elle vient « minimisée » dans le milieu, plus elle permet à l'anthropomorphisme de s'épanouir, en se projetant sur le monde naturel.⁸⁸

⁸³ Note explicative du « syncatégorème ».

⁸⁴ Voir note précédente.

⁸⁵ Voir Milani 2001.

⁸⁶ Voir Braunstein 2002.

⁸⁷ Voir Carlson 2002.

⁸⁸ Passage de Schiller, *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*.

Déjà le concept de sublime, par exemple dans une lecture croisant Pseudo-Longin, Burke et Schiller, montre qu'afin d'obtenir l'effet d'une démesure du beau/agréable, il faut rendre l'humain « spectral », mais il ne faut pas du tout anéantir l'homme, en attribuant son « être-spectral » à la nature elle-même.⁸⁹ Dans un passage du *Zibaldone*, Leopardi remarquait que pour l'homme « *sensibile e immaginoso* » le monde et les objets sont, d'une certaine manière, doubles.⁹⁰ Plus précisément il s'agit d'un « dédoublement » des éléments réellement perçus (une *autre* tour, une *autre* campagne, un *autre* son de cloche) mis en œuvre par l'imagination : « *C'est dans ce genre seconde d'objets [secondo genere di obietti] que nous y retrouvons le beau et l'agréable* ». ⁹¹ Si d'un côté l'« altération » perceptive opérée par l'imagination se confirme donc comme l'espace (hallucinatoire) de l'esthétique littéraire par excellence, de l'autre il serait absolument arbitraire d'en tirer par là, comme conséquence d'une fausse symétrisations, l'idée – malheureusement très répandue – d'un paysage qui exprime les « caractères » de l'âme humaine.⁹²

La spectralité de l'homme c'est dans la puissance de son imagination qui emploie la modélisation : Leopardi ne dit pas que l'âme humaine « redouble » ses sentiments, tandis que le niveau de réalité dédoublée par l'imagination littéraire n'offre que des *structures*, ou mieux encore elle n'offre que des *archi-formes* dans la variation phénoménologique du poète, et pas du tout des sentiments à « naturaliser ». ⁹³ L'idée d'une nature comme « miroir sentimental » de l'âme ne rend pas justice au contenu effectif de l'interaction homme-nature, en empruntant du sentimental naturalisé d'une façon factice à l'émergence de l'image poétique, dont on a déjà traité en haut grâce à Bachelard. « Nature » et « paysage » ne montrent donc leur *différentiel* esthétique et littéraire qu'à travers l'imaginaire des archi-formes qui thématissent un savoir codifié.⁹⁴

⁸⁹ Voir note précédente.

⁹⁰ Leopardi, *Zibaldone*, II, del 1815.

⁹¹ Id.

⁹² Voir Château / Parret / Salabert 2010.

⁹³ Voir Prete 1993.

⁹⁴ Note explicative, voir critique à livre D'Angelo 2005.

L'archétype (esthétique) est donc un dispositif ana-logique et « *ana-iconique* »⁹⁵, à large portée de suggestion naturelle, qui permet la construction libre du paysage littéraire en saisissant tant la forme naïvement tiré de la nature « réelle », que l'élément présent dans le paysage sous les yeux, et au cours de nos analyses on prendra en examen les deux formes ana-iconiques complémentaires par excellence : la *goutte* » et la *feuille*.⁹⁶ La mise en scène de cette question se trouve déjà partiellement chez Paul Valéry, notamment dans son *L'homme et la coquille*⁹⁷, un essai qui en 1937 a le mérite d'éclaircir rétrospectivement presque deux siècles d'esthétique de la nature qui le précèdent. La séduction de la forme naturelle lie la recherche esthétique de Valéry directement à celle de Goethe, en passant par auteurs comme Souriau, Alain, Focillon ou Worringer, Wölfflin et Riegl.⁹⁸

10. La transfiguration du beau naturel.

En me rappelant les beaux pays, les eaux, les fontaines, les sources de toute espèce que j'ai vus dans un âge où je ne savais guère voir, il m'est revenu un souvenir de mon enfance que je ne veux pas perdre.

André Chénier, *Fragments Littéraires*

Les Chaînes du tigre tombent, et l'animal furieux en rugissant dans l'arène : un mouvement involontaire fait tressaillir les spectateurs. Cymodocée, saisie d'effroi, s'écrie :

« Ah ! sauvez-moi ! »

François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs*⁹⁹

⁹⁵ Note explicative, pour le terme « *ana-eikonie* » voir Di Bartolo 2007.

⁹⁶ Note explicative et renvoi à la Première Partie du travail présent.

⁹⁷ Voir Valéry, *L'homme et la coquille* (1937), voir Franzini 1989.

⁹⁸ Voir Mazzocut-Mis 1998.

⁹⁹ André Chénier, *Fragment Littéraires*, I ; François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs*, XXIV.

Tout de même, tant pour Valéry que pour Goethe – ou pour Leopardi lui-même – il ne s'agit pas d'engendrer à travers l'exercice littéraire une passion pour l'ornement rhétorique de l'observation naturalisée. Il faut plutôt expliquer la *puissance* des formes originaires. « Expliquer la puissance » est la possibilité pure du contexte qui permet, même au fond du texte « trop humanisé », de faire entendre le *rappel* – la voix de la nature.¹⁰⁰

Dans un fragment daté 1785 André Chénier nous offre un tableau plutôt insolite pour son style, entre le paysagiste et le mémorialiste.¹⁰¹ Plus précisément, il s'agit d'un paysage, caractérisé par la présence de l'eau, qui déclenche la *vision d'un souvenir* d'enfance : « Dans la montagne, à coté du chemin à droite, il y avait une fontaine dans une espèce de voûte creusée dans le roc ; l'eau en était superbe et fraîche ... Après avoir marché longtemps, nous arrivâmes à une église bien fraîche... ».¹⁰² Comme dans la citation du *Zibaldone* de Leopardi, l'unité figurative du paysage va être mise au service d'un mouvement de dédoublement, à la fois plus discret et plus sophistiqué, car l'imagination ici accompagne de surcroît ce que Leopardi lui-même aurait appelé comme une « *rimembranza* »¹⁰³ : « Je ne m'informerai à personne de ce lieu-là, car j'aurai un grand plaisir à le retrouver lorsque mes voyages me ramèneront dans ce pays. Si jamais j'ai, dans un pays qui me plaise, un asile à ma fantaisie, je veux y arranger, s'il est possible, une fontaine de la même manière ... ».¹⁰⁴

Au-delà des différentes intentions d'écriture, « théorie » de Leopardi et « anamnèse » de Chénier concordent parfaitement : la beauté du paysage se retrouve dans *l'autre* paysage.¹⁰⁵ Sauf que le dédoublement de l'imagination poétique chez Leopardi porte à l'émergence la beauté naturelle, alors que cette dernière chez Chénier se laisse entrevoir à travers le désir du dédoublement

¹⁰⁰ Note en rappelant la position emblématique de Wordsworth, voir aussi Gaillet de Chezelles 2007.

¹⁰¹ Voir Introduction *Œuvres Complètes* de Chénier

¹⁰² Chénier, op. cit.

¹⁰³ Voir Leopardi, *Zibaldone*.

¹⁰⁴ Chénier, op.cit.

¹⁰⁵ Note de renvoi au chapitre V de la Première partie, sur les paysages d'imagination et de peinture.

figuratif. C'est la *comparaison* visionnaire de « deux » paysages qui crée le *différentiel esthétique* entre visible et non-visible, avec l'estompage du visuel dans la sonorité (chez Leopardi le doublet tour-campagne qui aboutit au son de cloche, chez Chénier la présence réitérée de la fontaine, à savoir de la source d'eau qui « renonce » au silence) : l'*autre-du-paysage* est la voix de la nature elle-même. En se dédoublant les éléments abstraits observés obéissent à une vraie *ana-logie de l'identique* (les « mêmes » objets doublés « au même temps » chez Leopardi, une fontaine de la même manière chez Chénier), de sorte que l'unité figurative du *vrai* paysage arrive à émergence comme expression imagée qui incarne les transformations du contexte.¹⁰⁶

C'est le cas paradigmatique du passage final proposé par les *Martyrs* de Chateaubriand ¹⁰⁷: la scène du martyr d'Eudore et Cymodocée dans l'arène se déroule en toute évidence au cœur de la représentation épique d'une spiritualité spectaculaire. Sous le regard – tressaillant mais silencieux – d'un corps social entier, apparemment il n'y a rien qui nous rappelle la présence de la nature, sauf le fait que cette scène aurait pu parfaitement se dérouler *ailleurs* – au milieu d'une jungle très chère aux fantaisies chateaubriandiennes. Même l'*acmé pathétique* du cri de Cymodocée ne fait en réalité que sonoriser la puissance du naturel au cœur du surnaturel, étant donné que Chateaubriand dans la *Remarque 32*, qui concerne exactement le : « *Ah ! sauvez-moi !* », annote : « *C'est le cri de la nature.* » – la beauté naturelle de la mort esthétise et transfigure mille et huit-cents ans de Christianisme.¹⁰⁸

Former l'observation, délinéer les contours du recherché, créer l'expression imagée adéquate, voilà en bref la triangulation à travers laquelle s'explique la démarche d'interactions textuelles. L'esthétique de la nature, au moment où elle rencontre la condensation littéraire, met en œuvre ce contexte triadique, en créant des connexions inconnues entre textes et auteurs. C'est donc en ce sens là que le titre du travail présent énonce l'idée d'une « transfiguration » de la

¹⁰⁶ Note explicative de « analogie de l'identique » (goutte) et « analogie de la différence » (feuille).

¹⁰⁷ Chateaubriand, op. cit.

¹⁰⁸ Chateaubriand, op. cit.

beauté naturelle, au sens d'une forme archétypale (goutte / feuille) poussée à se transformer par le contexte triadique de « forme-limite-image » qui constitue la mise en œuvre du texte.¹⁰⁹

¹⁰⁹Note explicative sur « Forme-Limite-Image », par rapport à la triangulation entre Chateaubriand, Leopardi et Hölderlin.

Première Partie : Archétypes de l'esthétique de la nature

En parlant ainsi, l'Ange du soleil présenta à celui de l'Amérique une coupe de diamant, pleine d'une liqueur inconnue ; ils y mouillèrent leurs lèvres, et les dernières gouttes du nectar, tombées en rosée sur la terre, y firent naître une moisson de fleurs.

Chateaubriand, *Les Natchez*, Livre IV.

La littérature utilise la nature comme un système des signes, à la fois réel et symbolique.¹¹⁰ Évidemment, une réflexion sur la nature – et c'est évidemment le cas de l'esthétique – se déploie au-delà du milieu littéraire, surtout si ce dernier est entendu d'une manière restreinte ; pourtant, la coagulation des images naturelles et leur réalisation expressive dans le langage poétique nous porte à reconnaître des structures de base. Nous disons : « de base » afin d'éviter un usage trop immédiat du mot « originaire ». Les éléments naturels de base ne possèdent pas simplement une « fonction » symbolique, mais ils servent aussi à une détermination catégorielle des lieux. L'interchangeabilité de ces objets, à l'intérieur d'un lieu qui condense un moment motivationnel – et c'est évidemment le cas du paysage – reflète le degré d'absorbement textuel d'une réflexion esthétique profonde.¹¹¹

Dans cette section on abordera les paradigmes de l'esthétique littéraire par rapport à l'enquête sur la nature au XVIII^e siècle. Suivant les débats philosophiques et scientifiques de l'époque, notamment sur les processus de génération entre préformisme et épigénèse, l'esthétique de la nature représente à la fois la source et la méthode d'un certain regard sur le naturel en soi-même : l'imagination littéraire croise les savoirs biologiques, avant tout à travers un usage « archétypiques » des éléments naturels.

¹¹⁰ Cf. Segre 2008, p. 106 et suivants.

¹¹¹ Un exemple extraordinaire est fourni par les réflexions de Steiner à propos de descriptions bergsoniennes de la nature, cf. Steiner 2011, partie 6.

Le passage parfois abrupte d'un niveau exquisément théorique – et qui nous engage avec l'esthétique au XVIII^e siècle – aux « résultats » textuel pourrait peut-être susciter quelques perplexité même légitime. Nous avons commencé cette introduction par un passage tiré de *Les Natchez* de Chateaubriand. La métamorphose des « gouttes » en « fleurs (feuilles) » est une – parmi les infinis possibles – *variatio* à l'intérieur d'un système des descriptions qui transfigure le tableau naturel en modèle mythopoïétique. Chateaubriand croise ainsi l'usage archétypal des éléments naturels, tandis que l'accélération donnée par l'image qui en résulte n'est rien d'autre que la beauté naturelle elle-même. À ce propos, notre projet sera de montrer, surtout dans la *Deuxième Partie* du travail, une situation d'interconnexion esthétique entre l'Enchanteur, Friedrich Hölderlin et Giacomo Leopardi.

11. La mise-en-abyme du paysage

Dans ces pages nous chercherons à montrer l'importance littéraire du texte de Leibniz. Il s'agit d'exhiber l'archétype de la « goutte », avant tout une sorte de sous-texte iconographique, par rapport aux influences de la philosophie sur la culture européenne, mais surtout en référence directe au gout esthétique de l'époque. La *Monadologie* est un texte à la fois métaphysique et littéraire : sous un certain aspect, elle a la (légitime) prétention de décrire la puissance de l'imagination – die « *Einbildungskraft* » – dans sa paradoxale réalisation à travers une fiction.

En commençant la description de l'archétype nous trouvons, parmi les plis de l'analyse du pli, une scène originaire de l'Ontologie de la nature, qui paraît immédiate et claire:

Chaque portion de la matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un Étang plein de poisson. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin ou un tel étang.¹¹² [Mon, §67]

La métaphysique de la nature passe à travers la métaphore du jardin, c'est-à-dire de la forme privilégiée du paysage au début du XVIII^e siècle. La description des propriétés dynamiques de la matière confie sa référence épistémique à la contemplation désintéressé (mais pas du tout indifférente) de la variété vivante du milieu – du beau milieu, à savoir d'un lieu dans lequel tout ce qui apparaît est beau par la simple raison d'être-là.

Plus rigoureusement, Leibniz nous offre sa conception de la matière grâce à une hypotypose métaphysique de la nature. L'opération du regard est repliée dans une géométrie de l'étang, où règne une beauté du vivant emboîtée par la mise en abyme du vitalisme. En effet, il s'agit chez Leibniz d'un vitalisme, singulier, entièrement emboîté dans la métaphore de la machine.

Le philosophe allemand cherche sans cesse à rapprocher des formes apparemment hétérogènes, qui doivent répondre à l'instance d'une analogie

¹¹² *La Monadologie*, §65, in Leibniz 2004, p. 123.

structurelle entre le corps organique et la machine « divine ». Parmi ces formes, l'étang n'apparaît pas pour la première fois. Elle remplissait déjà une fonction de dans le *Système nouveau de la Nature et de la communication des substances*, alors que Leibniz rappelait seulement par le moyen de l'âme (ou « Forme ») a lieu l'unité de l'organisme:

... ce qui ne saurait avoir lieu ni dans les machines de l'art, ni dans la simple masse de la matière, quelque organisée qu'elle puisse être, qu'on ne peut considérer que comme une armée ou un troupeau, ou comme un étang plein de poisson, ou comme une montre composée de ressorts et de roues.¹¹³

La machine de la nature amplifie le concept de possibilité, en tant que « puissance » et « potentiel ». Le trait essentiel de la conception de Leibniz reste l'idée d'une division actuelle, expression de l'univers vivant. Toujours dans la *Monadologie*, quelque instant avant d'arriver face au jardin avec étang, Leibniz ajoutait des précisions sur la question tout à fait décisive de la division de la matière:

... chaque portion de matière n'est pas divisible à l'infini, ... mais encore sous-divisée actuellement sans fin, chaque partie en parties, dont chacune quelque mouvement propre...¹¹⁴

Il s'agit donc d'engendrer l'idée du mouvement grâce à l'opération de la sous-division infinie et actuelle de la matière. On peut observer la libre variation des images pour le dispositif matériel, qui reste toujours indifférent par rapport à l'unité de la nature vivante: la division de la matière ne « dit » rien d'autre que la matière de la division. Il s'agit d'une trace du discours très importante, car évidemment le choix du bon exemple – et de la justesse des images – est décisif pour renforcer cette idée.

¹¹³ *Système nouveau de la Nature et de la communication*, in Leibniz 1999, p. 234.

¹¹⁴ *La Monadologie*, §65, in Leibniz 2004, p. 123.

L'expérience de la beauté naturelle est « composante » (et, par ce sens là, « systémique ») la fondation de réalité. Analyse de la citation, en remarquant l'opération de mise en abyme du jardin opérée par Leibniz. La représentation de « monade », comme d'un paysage « mise-en-abyme-du-paysage » ; c'est l'idée d'un paysage qui peut se « re-plier » à l'infini – idée qui s'ouvre à lecture structuraliste de Deleuze, mais qui se laisse aussi interpréter comme la naissance de l'hallucinoire en tant que « différentiel esthétique » du paysage. Explication de l'importance dans cette économie textuelle de l'élément conclusif de la goutte, sans tout de même oublier les passages à travers les « objets » naturels de la macroscopie métaphysique.

Mais la goutte de Leibniz représente aussi un passage décisif entre une vision mécaniciste et une vitaliste du vivant, en entraînant aussi la mise en discussion du paradigme embryologique du préformisme, ou bien en donnant la suggestion d'un passage à une vision Le paysage de la *Monadologie* leibnizienne est aussi une allusion à la microscopie. La modélisation du paysage tout de même rend littéraire cette allusion de l'épistémologie. Mais une question méthodologique s'impose aussi à la recherche esthétique : est-ce que le paysage de la représentation philosophique constitue la base de l'imaginaire littéraire ou plutôt est-il le contraire? La littérature substitue à la microscopie l'imagination. La situation leibnizienne a été bien remarquée par Massimo Cacciari dans son essai *La goccia di Leibniz* :

L'immagine ha un significato preciso: essa indica la *meraviglia* (lo straordinario, autentico 'barocco' della pagina è ben evidente) di questo *artificio*, per il quale ogni sostanza individuale, pur dotata di un'inalienabile quidditas, pur centrata tanto in se stessa da non ammettere alcun commercio o traffico materiale con l'esterno da sé, rappresenta l'intero universo, e lo rappresenta in forma così minuta da riuscire a noi impercettibile. Ogni percezione è un fascio di impercettibili; ogni frammento di (apparente) materia un insieme di 'ideali' informazioni; ogni (apparente) piena presenza, separata dal resto, un flusso, un continuo, un solo vivente. In un tale «fiume», come non v'è mai generazione affatto nuova, non vi sarà mai, a rigore, morte perfetta.¹¹⁵

Cacciari 1985, p. 279.

¹¹⁵ Cacciari 1985, p. 279.

Il semblerait qu'ici Cacciari veuille simplement pousser la stratégie ontologique de Leibniz jusqu'à ses conséquences extrêmes. L'« artifice » dont il parle, c'est en effet rien d'autre que l'unité de la substance. À côté de cette unité substantielle restent tout de même, comme deux anges gardiens de l'orthodoxie gnoséologique, l'idée de perception comme « faisceau » d'imperceptibles monades et l'idée de matière comme « fluxe vivant ». Le concept de « *dynamis* » qui accompagne la conscience de l'univers n'est pas donc autre chose par rapport à celui qui se cache dans la matière elle-même. La fidélité de Cacciari à Leibniz ici est totale, ou bien il explicite son côté héraclitien. Ainsi, d'Héraclite à Leibniz (et retour) la nature matérielle de la nature elle-même ne s'explique que dans l'évidente invisibilité de sa « potentialité / possibilité / capacité » : une seule image condense tout cela, c'est l'image du « fleuve », à la lettre la liquéfaction en soi-même mouvante d'une insoutenable solidité de la réalité vivante. Bref, Leibniz configure la représentation de sa monade comme une goutte qui engendre l'image de l'eau à travers son mouvement.

Si l'image littéraire se trouve à véhiculer sans aucune médiation théorique une certaine idée de la nature la question de la beauté risque de devenir paradoxalement insaisissable à cause de son évidence.

C'est par exemple le cas de l'exotisme de Chateaubriand : sa passion pour l'exotisme naît d'une recherche systémique de beauté naturelle. Systémique chez lui ne veut pas dire, afin qu'on se comprend, avec les instruments théoriques d'un philosophe à la Hegel. Il recherche sans cesse le milieu pur qu'il cherchera tout après à contaminer grâce à sa vision. Il cherche l'occasion propice, de sorte qu'au cœur du naturel se manifeste le surnaturel :

Et qu'est-ce que la matière, si elle existe ? Est-elle insensible ou animée ? Chaque atome liquide ou solide, chaque grain d'eau ou de poussière vus au microscope renferment des germes de vie. La matière, y compris le soleil et tous les mondes, serait-elle un immense animal formé de myriades de myriades d'animaux, mourant et ressuscitant sans fin, ou plutôt n'y a-t-il point de mort, et la mort apparente n'est-elle qu'une modification de la vie ? Alors j'adopte volontiers

l'opinion de l'astronome qui veut que le flux et le reflux de la mer soit la respiration de la terre.¹¹⁶

Ou bien la description littéraire de la nature peut créer les présupposées pour une espèce de microscopie du macroscopique : les phénomènes sont « reculés » à l'intérieur de la description littéraire par une sorte de « contigüité » des éléments naturels. Cette question sera approfondie chez Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi.

¹¹⁶ MOT, « Digression philosophique ».

12. Le pli : de la « goutte » à la « feuille »

« 1. Le pli. (...) C'est que le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent ainsi matières d'expression, suivant des échelles, des vitesses et des vecteurs différents (les montagnes et les eaux, les papiers, les étoffes, les tissus vivants, le cerveau), mais il détermine et fait apparaître la Forme, il en fait une forme d'expression, *Gestaltung*, l'élément génétique ou la ligne infinie d'inflexion, la courbe à variable unique. »

Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*¹¹⁷

Nous pouvons maintenant en venir à la notion d'archétype, qui détermine dans une forme sensible la démarche analogique de l'Esthétique de la nature. Deleuze a déjà montré, dans son interprétation de l'essence du baroque, que l'imaginaire scientifique entre XVIIe et XVIIIe siècle est impossible sans une forme paradigmatique, que la nature, comme connexion nominale des phénomènes, est « anticipé » par une présence iconique. Mais la notion de présence iconique pose sans doute une question: est-ce qu'il s'agit de décrire les contours ou bien la structure des objets? La réponse n'est pas neutre du point de vue esthétique, car il s'agit de reproduire la question entre imitation et vraisemblance à travers le doublet « contours / structure ».

En effet, le passage ci-dessus de Deleuze répond presque entièrement à la question posée à l'instant. Et tout de même, par rapport à l'esthétique de la nature, ce qui distingue une forme authentiquement paradigmatique, c'est que l'unité des phénomènes de la nature, avant d'être posée par la simple présence de la description, est vécue comme déjà faite dans la beauté de la présence de l'objet.

Mais est-ce qu'il y a alors une nature du sujet, qui reconnaît l'archétype comme l'art caché de la Nature? C'est pourquoi Deleuze applique l'idée du « pli » au comportement baroque en général, notamment à son expression philosophique la plus représentative, c'est-à-dire à la pensée de Leibniz. Nous croyons que, s'il s'agit de reconnaître et surtout de faire agir la « forme d'expression » de la nature *dans* la nature du sujet lui-même, alors il faut étendre la question du pli

¹¹⁷ Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, p. 49.

de Deleuze.

Il faut, pour ainsi dire, plier le pli. En d'autres termes, la structure du pli doit exhiber sa nécessité archétypique, afin d'arracher à la nature vivante une figure qui puisse à son tour fonctionner comme une machinerie pour la formulation du beau naturel.

Chez Leibniz la question de la « goutte-paysage » s'entrelace à l'image anecdotique – par ailleurs devenue très célèbre – de la recherche (plus ou moins effectuée) dans la nature de deux formes naturelles absolument identiques : dans ce cas là, les textes et les commentaires associent la goutte à la feuille.

Or, il est évident que rechercher l'identité à l'intérieur du doublet goutte-feuille, signifie d'une certaine manière de dépasser déjà au début la *différence* morphologique qui présuppose la possibilité du doublet lui-même.

La citation de Deleuze est donc à relire, à travers la question de la poésie naturelle, et partant de son idée de pli au XVIII^e siècle. On découvre que la « forme d'expression » dont il parle dépasse la sensibilité esthétique du baroque, à travers l'intérêt pour l'élément naturel – structuré dans la nature elle-même –, qui forge à son tour une vraie passion pour l'organisation de la « pure naturalité ».

La pure naturalité rencontre le rationalisme aussi dans la construction de l'espace di jardin : l'expérience du jardin est une expérience de rationalité esthétique au service de la botanique :

A mon goût, rien ne flatte plus agréablement la vue, qu'un potager bien entretenu. La diversité des verts et des formes de plantes qu'on y cultive, offre une multiplicité de nuances qui enchantent ; et de cette espèce de désordre, naît la beauté du coup d'œil. C'est-là que l'on voit la végétation dans toute sa pompe, l'agréable réuni à l'utile et l'assommante et symétrique uniformité en est bannie.¹¹⁸

¹¹⁸ Rozier 1771, p. 57 ; François Rozier (1734-1793), agronome et botaniste ami de Rousseau (voir aussi certains passages didactiques à l' « esthétique botanique » dans ses huit *Lettres élémentaires sur la botanique* à Madame Delessert) ; voir de A.-J. Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de propreté* (1709).

La question de la « pure naturalité » ouvre à une intime co-existence de l'ordre établi par le paysage-goutte avec la plante. Elle requiert alors une profonde réflexion autour de la présence conjointe de la plante et de l'eau. Le domaine d'existence nous suggère que la première se trouve seulement là où il y a la deuxième, tandis que la deuxième ne prévoit pas comme sa nécessité ontologique la présence de la première. L'esthétique de la nature n'a aucun besoin de dépasser cet ordre, qui d'ailleurs est repris dans l'imaginaire paysagère de l'expérience littéraire (exemples tirées par la poésie de Delille, Wordsworth, et Chateaubriand).

13. Contours et structures

Les archétypes ouvrent l'espace théorique de l'analyse symbolique, à laquelle s'accompagne une analyse fonctionnelle.¹¹⁹

Réflexion métaphysique et ordre de l'écriture littéraire : il faut encore une fois penser l'entrelacement du « figuratif » et du « discursif » au de-là d'une pure différence de « genre » (voir position de Delon et citation tirée de Diderot). La littérature au XVIII^{ème} siècle est, sous un certain aspect, le véritable ressort de l'esthétique de la nature. Il s'agit d'un ressort moteur d'analogie presque infinie entre nature et art. Comme l'on verra dans les chapitres suivants, l'analogie est le « démon » de l'esthétique du XVIII^{ème} siècle. L'« ana-logisme » en tant que « discours des proportions » représente la fonction esthétique de métalepse, et qui est préalable à l'introduction des éléments paysagers dans la description littéraire. Il faut donc revenir au jardin et, de plus proche à ce que tout d'abord on appelait géométrie de l'étang. On vient de le voir, l'imagination métaphysique opère la sous-division de l'étang, goutte par goutte, et, dans chaque goutte, on retrouve un jardin et un étang – on suppose, à vrai dire, un autre jardin et un autre étang –. Néanmoins, avant de tomber dans le *regressus ad infinitum* de la microscopie, ce qui nous reste, au fond, c'est encore seulement l'image de la goutte – le « degré zéro » de l'étang. La goutte c'est la possibilité de supposer le paysage à rebours. Mais il y a aussi l'autre paysage, celui supposé dans la goutte, et qui représente la possibilité du paysage *a priori*. La goutte permet de représenter l'in-différence absolue de la forme par rapport au lieu, bien que le lieu « étang » ne consiste que de gouttes. Bref, la goutte représente

¹¹⁹ Voir aussi : André Robinet, *La signification du Discours métaphysique de Leibniz*. Robinet montre comme chez Leibniz le tableau originaire du préformisme est de plus en plus troublé par une conscience épistémique – peut-être pas encore bien achevée – des facteurs épigénétiques, et qui l'entraînent à véhiculer des contenus théoriques à travers des expressions imagées, qui sont à la base d'une possible réélaboration littéraire. La frontière entre « contours » et « structures » des formes naturelles acquiert donc le statut de seuil qui décide du littéral / littéraire dans l'écriture esthétique.

le dispositif rationnel et euristique qui permet à Leibniz d'expliquer la forme actuelle des êtres. L'emboîtement « goutte par goutte » n'élimine jamais la goutte: au contraire, il propose à chaque instant sa valeur iconique, afin d'auto-présenter une fonction esthétique incontournable à l'expérience sensible humaine. Car, il est évident, la goutte appartient à l'étang, mais elle est pour l'homme, notamment pour son œil. Voilà les contours du pli: indifférente au contenu, la goutte de Leibniz est le « contours » visible de l'objet, notamment les contours qui contiennent la possibilité de contenir.

Exemples encore tirés de l'œuvre de Leibniz et référence à la « chasse » métaphysique des « gouttes » et des « feuilles » identiques. L'apparente indifférence de l'objet par rapport au principe d'identité des indiscernables (voir Deleuze sur Leibniz, *Cours Vincennes*, leçon du 06/05/1980) montre par contre une spécificité de la « goutte » par rapport à la « feuille » (voir aussi critique à Leibniz de Hegel, *Science de la Logique*, II) et qu'il faut dénouer et exploiter par rapport à sa relevance esthétique.

Reprise de la question systémique : la « com-position » de science, philosophie et expressions artistiques au XVIIIème. Les modèles théoriques n'influencent pas la littérature tout simplement, plutôt il faudrait parler d'une véritable « action performatrice » à travers une fonction symbolique – dynamique – qui nous entraîne à distinguer parmi les formes naturelles une question de « contour » par rapport à celle de « structure ».

Le savoir du vivant, la pensée métaphysique et le versant esthétique sont ici producteurs d'une fonction symbolique qui relie l'observation macroscopique à l'imaginaire microscopique.

La question du savoir biologique dans son intrinsèque modalité esthétisante. La nature montre son unité (vivante) cependant que deux simples formes dynamiques – à l'infini – paraissent en gré de la décrire: la forme de l'emboîtement (la goutte) et la forme de la ramification (feuille).

14. « *Tout est feuille ...* »

Maintenant, il faut aborder un deuxième moment archétypique de l'Esthétique de la nature. La modélisation proposée par Leibniz de l'étang suggère une vision ontogénique proche à la théorie de la préformation. Il en résulterait, que même la sublime variation de la goutte ne serait qu'une indirecte adhésion à cette théorie biologique. L'idée de pli de Deleuze explique parfaitement l'enthousiasme baroque pour cette théorie: plie et division à l'infini composent ensemble la forme de l'emboîtement.

Évidemment, une goutte n'est pas un organisme vivant. Cependant, l'idée d'une croissance des formes de vie dans l'emboîtement, sans la nécessité de n'expliquer aucun processus d'embryogénie, résulte sans doute l'une des raisons profondes du succès du préformisme au XVIII^e siècle.

Avec le préformisme la complexité de la vie est due simplement à la machinerie de l'emboîtement.

En outre, il s'agit d'une opération indiscutablement présent à la vue, même si elle reste parfaitement invisible – et tout cela grâce à l'exemple d'une goutte. D'une manière paradoxale, l'euristique de la goutte répond donc à un principe architectonique d'unité/identité de l'élément simple, dont la sous-division ne donne comme résultat que l'identique.

Or, la théorie biologique opposée au préformisme – l'épigenèse – abordait la question de la croissance à travers l'observation de la complexification embryonnaire des organismes vivantes. Si l'étang représente le lieu de la surface, l'embryon c'est la « profondeur » du vivant, pendant que l'observation embryonnaire ne donne lieu à aucune opération de sous-division.

Par contre, les phénomènes de plissement de la matière embryonnaire n'emboîtent aucune forme identique: on constate que l'embryon présente des parties sous un état très simple, mais qu'il n'y a rien qui puisse ressembler à une « goutte ».

La forme simple de la croissance est une « membrane », qui, si elle se plie, n'est plus la même membrane.

L'idée morphologique d'une « membrane » représente, peut-être, le seul pli qui

ne peut se plier: si la membrane se plie, ce pli va disparaître. La forme simple ne contient aucune détermination, sauf que la simple transformation d'elle-même. Si la goutte est toujours identique, la membrane est toujours différente. Bien sûr, on peut penser l'emboîtement infini du différent. Mais cette opération mentale n'est qu'un détournement, afin d'éviter le mot adéquat au phénomène: métamorphose.

L'idée d'une structure épigénétique de la métamorphose du vivant devient pour la première fois une forme d'esthétique de la nature avec Goethe: la « feuille » substitue la membrane, mais il s'agit de la même réalité dynamique. Ses recherches botaniques sur l'accroissement des plantes se combinent dans son essai *La métamorphose des plantes* (1790). Mais déjà dans son *Carnet du Voyage en Italie* contenait la clef de la « solution » pan-morphologique, afin que toute « membrane » - « feuille » puisse achever l'euristique artistique-scientifique:

Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich.

Das Blatt hat Gefäße die in sich verschlungen wieder ein Blatt hervorbringen wo man ein krudes Bild durch Verschlingung zweier Linien sich formieren kann.



¹²⁰ Goethe, *Schriften zur Morphologie*, in FA 24, p. 84 ; Nous nous proposons la traduction suivant : « Tout est feuille, et c'est grâce à cette simplicité qu'on rend possible la variété. La feuille est vasculaire, où les vases, l'un avec l'autre entrelacés, engendrent de nouveau une feuille. On peut donner une image rudimentaire de cela à travers l'entrelacement qui se forme par deux lignes. ».

L'observation de Goethe transforme radicalement le scénario de l'esthétique de la nature à la fin du XVIIIe siècle, avec l'introduction de la morphologie dans la littérature.¹²¹ À travers l'explication du passage de Goethe nous accédons à la compréhension de sa doctrine sur la « forme originaire » (Urform). Il y a donc un rôle spécifique de paradigme épistémique de la feuille par rapport à celui de la goutte. Cette dernière chez Goethe (notamment dans ses écrits de morphologie) n'aurait pas pu représenter ni une forme originaire au sens biologique, ni une forme symbolique au sens littéraire. C'est seulement grâce à une nouvelle conscience esthétique des phénomènes naturels, et qui concerne l'écriture de l'image archétypique, qu'on peut bien comprendre et développer un rapport dialectique entre les deux formes. Si la beauté naturelle est le « résultat » d'un processus, la description précède la vision et à ce propos voir l'observation de Voskamp sur le procédé transformatif de Goethe de la visibilité à la lisibilité. À travers une démarche qu'on pourrait bien définir comme « bio-poétique », grâce à la question épi-génétique épanouit la vie naturelle dans une voie scripturale, en se présentant aussi comme le présupposé pour transformer la configuration naturelle dans la création d'une « seconde » nature (qui évidemment relève de l'anthropologie de l'époque). La sensibilité littéraire trouve donc dans le thème de la « feuille originaire » - de la *Ur-blatt* - le passage archétypique pour achever l'unité entre l'observation de la production naturelle - la *poiesis* qui est propre à la nature elle-même - et la fruition mimétique qui lui correspond. Il s'agit d'une unité qui sera évidemment poussée à ses conséquences théoriques les plus radicales par la littérature du romantisme allemand (dans ce contexte on pense surtout à Hölderlin, mais aussi à Novalis et Kleist), mais qui trouve son terrain d'application par exemple dans la poésie anglaise (Wordsworth, Coleridge d'un côté, et Keats et Shelley de l'autre, ont tous marqué une représentation philosophique de la nature vivante très proche aux idées de Goethe comme base à l'imaginaire littéraire).

¹²¹ Voir aussi: Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano 2012.

Je t'apprends en confiance que je suis sur le point de pénétrer enfin le mystère de la naissance et de l'organisation des plantes (...) La plante primitive [Urpflanze] sera la chose la plus singulière du monde, et la nature elle-même me l'enviera. Avec ce modèle et sa clef, on inventera une infinité de plantes nouvelles, qui, si elles n'existent pas, pourraient exister, et qui, loin d'être le reflet d'une imagination artistique ou poétique, auront une existence intime, vraie, nécessaire même, et cette loi pourra s'appliquer à tout ce qui a une vie quelconque.

GOETHE, LETTRES, Palerme, 13.04.1788

« ... Loin d'être le reflet d'une imagination artistique ou poétique... »: la condition effectuable de l'idéation ne constitue un épiphénomène de l'imagination, plutôt son origine. À mieux relire ces lignes de la célèbre lettre de Goethe à Herder, on découvre ce renversement subtil de perspective.

L'imagination poétique et, plus en général, celle artistique ne subissent pas du tout une dévaluation à l'égard de l'imagination scientifique. Au contraire, ici comme en tant d'autres circonstances l'isomorphisme entre arts et sciences se révèle à la fois le meilleur et le pire parmi les possibles méthodes d'investigation.

Il est doté d'un esprit scientifique vorace, malgré la mathématique qu'il déteste. Pendant toute sa vie il engage une lutte titanique avec une sorte de newtonisme de l'esprit, qui affecte son époque, de sorte que l'analogie morphologique, qu'il constate parmi les formes naturelles, pouvait se transmettre directement comme source d'inspiration artistique, et vice-versa. Les lignes finales de la citation, qui contiennent l'énonciation d'un principe applicatif universel, représentent l'épreuve de son programme épistemo-poétique, peut-être dans une forme un peu « hallucinatoire ».

Mais avec son programme s'achève la polarité archétypique « goutte » / « feuille » qui prenait son début de Leibniz. Ainsi, « *Ars sive Natura* » représente au moment une paraphrase paradigmatique, afin d'énoncer la substance de l'Esthétique-de-la-nature entre XVIIIe et XIXe siècle. Tout de même, l'énonciation d'un *ana-logon* ne veut se référer simplement à l'identité esthétique des produits artistiques, comme s'il s'agissait des objets pris individuellement. Le principe de *mimesis* artistique au débout peut engendrer l'impression qu'il

s'agit d'une traduction abstraite et mécanique des singularités dans une représentation symbolique qui est douée d'une cohérence interne.

Mais le débat scientifique et artistique à partir de la première partie du XVIII^e siècle¹²² dégage une variété de positions qui interdit une pareille conclusion. Plutôt il contient de nécessité les prémisses pour une « continuité » entre visions qui semblent montrer seulement des aspects de rupture conceptuelle: *Aesthetica non facit saltus*, paradoxalement, devient ici un concept évolutif.

Mais ce n'est pas en opposition avec l'histoire de l'Esthétique, c'est au contraire en vertu du renversement interne qui appartient à l'essence de l'esthétique même. Cette essence, là où elle semble offrir des simples identités, manifeste par contre des différences, ou – comme disait Diderot – la supposition de l'autre.

¹²² Cf., EHRARD 1981.

15. Le « système naturel » et la formation d'un triangle littéraire

L'esthétique de la nature montre une proximité profonde avec la littérature entre XVIIIe et XIXe siècles.

L'idée de la formation naturelle se développe en parallèle avec une certaine imagination préromantique.

Nous prêtons l'oreille au bruit de la tempête ; tout à coup je sentis une larme d'Atala tomber sur mon sein : « Orage du cœur, m'écriai-je, est-ce une goutte de votre pluie ? »

Chateaubriand, *Atala*

Leopardi :

Le idee relative al mare sono vaste e piacevoli, ma non durevolmente.

Zibaldone, 3 ott. 1821 (...)

(...)

Vissero i fiori e l'erbe,

Vissero i boschi un dì.

Alla primavera o delle favole antiche, vv. 39-40.

Hölderlin :

Ihr irreloser Bäume meines Hains!

Ihr ruhetet und wuchs't und täglich tränkte

Des Himmels Quelle die Bescheidenen

Mit Licht und Lebensfunken säte

Befruchtend auf die Blühenden der Aether. –

O innige Natur!

Tod des Empedokles (Zweite Fassung) I,2, vv. 285-289.

Une première approche à la question de la « translittération » de la nature à travers l'œuvre de Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi.

Questions entre l'esthétique de la nature et la triangulation Chateaubriand-Hölderlin-Leopardi :

La question de la beauté naturelle est, peut-être, une réponse à une condition de « jeunesse » de l'écriture.

Il semble ainsi que cette condition soit d'une quelque sorte obligée à forcer aussi la division traditionnelle entre genres littéraires, telle que la distinction classique entre « prose » et « poésie » (Leopardi) : une certaine idée de nature entre pour beaucoup dans un projet d'écriture « totale » et « totalisante ».

L'esthétique de la nature entre XVIIIème et XIXème siècle propose une idée de « Nature » qui cherche d'une manière souterraine à dépasser et à résoudre, dans l'universalité de la Beauté de la nature, toute question de « particularité » culturelle anthropologique.

« Particularité » dans la culture signifie « accidentalité » dans l'esprit. C'est à cause du mouvement d'intériorisation des formes d'art (et que Hegel dans son *Esthétique* attribuait à l'art romantique), que l'esthétique de la nature devrait trouver une sorte de compensation.

Le romantisme peut être lu comme le dernier effort de la culture européenne de trouver une sorte de « symétrie » entre l'homme et la nature : un Ordre intérieur qui donne Beauté extérieure. Le lieu « magique » de cet échange est le paysage.

À la structure dialectique des formes, (qui transforment leurs « limites » en « images ») correspond l'idée que la « substitution » de la nature avec l'homme est encore possible.

Dans l'époque de la lente mais progressive séparation entre « nature » et « φύσις », entre qualitatif et quantitatif, la question d'une fonction d'esthétisation à travers le paysage devient incontournable.

Le « paysage » échappe à une définition équivoque, il serait difficile de le considérer comme un simple « objet » littéraire. Le paysage est en effet l'organisme ou la « machinerie », dont chaque détail *fait* la différence.

Il est plutôt la « littérature » des objets mêmes, tandis que la « vie » de chaque forme naturelle appartient au paysage.

II – De la *mimesis* à la *poiesis* : les formule de l'esthétique de la nature.

Ορας, ω εταιρε, ως παραλαβων σου την ψυχην δια των τοπων αγει την ακοην οψιν ποιων

Pseudo-Longin, *Sur le sublime*, XXVI, 2

Wo aber überflüssiger, denn lautere Quellen,
Das Gold und ernst geworden ist der Zorn an dem Himmel,
Muß zwischen Tag und Nacht
Einsmals ein Wahres erscheinen.
Dreifach umschreibe du es,
Doch ungesprochen auch, wie es da ist,
Unschuldige, muß es bleiben

Hölderlin, *Germanien*, vv. 90-96.

Il diletto non comprende semplicemente la fruizione del dato estetico bello,
...Perché il diletto nasce appunto dalla meraviglia di vedere così bene imitata la natura, che ci
paia vivo e presente quello che è o nulla o morto o lontano. Ond'è che il bello il quale veduto
nella natura, vale a dire nella realtà, non ci diletta più che tanto, veduto in poesia o in pittura
vale a dire in imagine, ci reca piacere infinito.
Leopardi, *Epistolario*, ***, I, pp. 110-111.

Imitation et expression sont les deux moments esthétiques caractérisant l'œuvre
d'art dans son interaction avec la nature.

La question de la *mimesis* occupe une position à la fois centrale dans le cadre du
débat esthétique du XVIIIème siècle et décisive pour l'évolution du gout
esthétique approchant la nature.¹²³ Cette question a toujours conduit à conclure
que l'œuvre d'art est pensée en termes d'imitation de la nature, et que

¹²³ voir à ce propos les positions de Ehrard dans son texte classique sur l'idée de la nature, de Franzini 2002 et de Desideri 2008.

l'opération d'imitation s'achève en observant le soi-disant « principe de la vraisemblance ».¹²⁴

La question à examiner de plus proche : la valeur « iconique » du principe d'imitation. Or, dans le processus artistique de la *mimesis* l'expression poétique produit une différenciation de forme et de matière : il s'agit de dépasser de l'idée platonique « image-copie » pour accéder à l'« expression iconique » qui marque la « trace » du réel dans le spirituel (*eikon-iknos*).

Même la question du sublime (de Pseudo-Longin jusqu'à Schiller, à travers les interprétations de Burke, Diderot et Kant) relève d'une question de « transformation » du beau naturel dans la beauté de la nature, à savoir de la matière esthétique du vivant à la forme de la fruition de l'esprit.

Néanmoins une sorte de « pythagorisme-orphisme » poétologique, qui saisit sa source d'anciennes doctrines ésotériques (voir par exemples la position sur l'essence de la poésie d'Antoine Fabre D'Olivet et de sa traduction des *Vers dorés* de Pythagore), trouve son espace dans la poésie fin XVIIIème, à travers l'idée omniprésente d'analogie (le terme grec « ana-logia » doit être à la rigueur traduit par « pro-portion »).

Entre la pure « contemplation » du spectacle naturel et l'« interaction » panique aux processus du vivant, se dénoue le discours de l'analogie esthétique entre l'homme et la nature à savoir le parcours métamorphosant des formulations de la beauté naturelle. C'est par exemple le cas de Chateaubriand dans son *Essai sur les révolutions. Chapitre LVII – Nuit chez les sauvages de l'amérique* :

¹²⁴ Voir Boch 2010. Or, il faut tout d'abord rappeler qu'il y a un écart remarquable du point de vue conceptuel (et, par conséquent, aussi terminologique) entre la « *mimesis* » et l'« imitation » au sens configuré à l'âge classique. Cette dernière requiert en effet la « vraisemblance » ou - pour reprendre la formulation de Boch - « *l'œuvre vraisemblable du siècle des Lumières vise-t-elle moins à procurer une illusion totale de vérité, qu'à mettre en valeur la dimension artificielle du signe artistique - par quoi le XVIII^e siècle inaugure l'ère de l'esthétique moderne, où l'œuvre ne cherche plus à dissimuler ses contours mais à révéler la main de l'artiste créateur.* »

(...) Vous, qui voulez écrire des hommes, transportez-vous dans les déserts; redevenez un instant enfant de la nature, alors, et seulement alors, prenez la plume. Parmi les innombrables jouissances que j'éprouvai dans ces voyages, une surtout a fait une vive impression sur mon cœur(A). J'allais alors voir la fameuse cataracte de Niagara, et j'avais pris ma route à travers les nations indiennes...

(A) Tout ce qui suit, à quelques additions près, est tiré du manuscrit de ces voyages, qui a péri avec plusieurs autres ouvrages commencés, tel que les *Tableaux de la Nature*, l'histoire d'une nation sauvage du Canada, sorte de roman, dont le cadre totalement neuf, et les peintures naturelles étrangères à notre climat, auraient pu mériter l'indulgence du lecteur. On a bien voulu donner quelque louange à ma manière de peindre la nature;¹²⁵

Ou bien dans son *Voyage en Italie*. A M. De Fontanes (Rome, le 10 janvier 1804) :

(...) Il faudrait maintenant, mon cher ami, vous décrire le temple de la Sibylle à Tivoli, et l'élégant temple de Vesta suspendu sur la cascade; mais le loisir me manque. Je regrette de ne pas pouvoir vous peindre cette cascade célébrée par Horace; j'étais là dans vos domaines, vous l'héritier de l' 'Afle/iades Grecs ou du *simplex munditiis* du chantre de l'Art Poétique (...) Je vous dirai plus, j'ai été importuné du bruit des eaux, de ce bruit qui m'a tant de fois charmé dans les forêts américaines. (...) Aujourd'hui je m'aperçois que je suis beaucoup moins sensible à ce charme de la nature; je doute que la cataracte de Niagara me causât la même admiration qu'autrefois. Quand on est très jeune, la nature muette parle beaucoup; il y a surabondance dans l'homme (...) Mais dans un âge avancé (...) alors la nature seule devient plus froide et moins parlante, *les jardins parlent peu* (La Fontaine, *Lours et l'amateur des jardins*, VIII, 10: « Les jardins parlent peu, si ce n'est dans mon livre »).¹²⁶

L'autre nom, peut-être le plus adéquat, afin de condenser en un mot le « passage » de la *mimesis* à la *poïesis*, est celui de « traduction ». Évidemment ici l'idée de traduction vise à une pratique à la fois de « traduire poétisant » et de « poétiser traduisant », telle que Giuseppe De Robertis a très bien remarqué chez Leopardi dans une note au fragment poétique XL, *Dal greco Simonide* :

I primi accenti di poesia vera il Leopardi li trovò non già componendo in proprio, ma traducendo. È del '15 la traduzione degli *Idilli* di Mosco, del '16 il *Saggio sopra gli errori popolari*

¹²⁵ ER-GC, 442-442.

¹²⁶ CE ROM, II, 1486-1487 (1789).

degli antichi ... In realtà si può tradurre per puro esercizio, e Leopardi così tradusse da Omero, da Virgilio, da Orazio ... Così sovente tradusse il Leopardi, con inquieta potenza, eppur nei modi più tranquilli e accettabili.¹²⁷

L'individuation de la « genèse » du lyrisme à l'intérieur de l'exercice « empathique » entre poètes aujourd'hui peut sembler une thèse de critique littéraire trop romantique. Néanmoins, si l'on dérobe cette idée de toute « aura » de mythisation égotique, il nous reste une pratique littéraire très concrète, ou mieux une expérience esthétique qui vaut tant pour Leopardi que pour Hölderlin et Chateaubriand. Avec des différents degrés d'inquiétude traductrice, ils forcent l'idée d'imitation du spectacle naturel en utilisant, chacun à sa manière, la référence à d'autres auteurs comme un miroir de Persée. Par rapport à cette expérience, il y a plusieurs points de contact entre la « puissance inquiète » d'une écriture – expression évoquée merveilleusement par De Robertis – et la nécessité de « reformuler » (presque de « traduire ») la beauté naturelle, telle qu'elle est perçue par l'esprit stylistique d'une autre écriture. Face à la nature elle-même, chaque formulation n'est qu'une inquiète possibilité de reformulation ; mais à son tour, face à la beauté de cette formulation-là reproduit une « deuxième » nature, où s'enveloppe en effet l'âme de toute expérience esthétique.

¹²⁷ C dr 1945, p. 372.

16. Analogie et vraisemblance

Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. (...) Le beau qui résulte de la perception d'un seul rapport est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports.

Diderot¹²⁸

Les deux passages de Diderot, que l'on vient de proposer, pourraient au début paraître plutôt étrangers, notamment par rapport à la mise à feu d'une question esthétique très générale, à savoir l'interaction « art-nature ».

À l'intérieur de cette définition, le concept de « rapport » possède deux cotés: d'une part, un noyau gnoséologique évident – et qui nous permet d'interroger la nature même de cette interaction –; de l'autre, une fonction sémiotique, qui devrait être jouée par l'expression « supposer l'existence d'un autre être... ».¹²⁹

En effet, « supposer l'existence d'un autre... » reste une formule très intrigante, qui promet peut-être bien plus de ce qu'elle peut tenir. Néanmoins, elle renvoie directement à une opération de l'entendement, et, plus précisément, à l'opération invoquée par Diderot: la « relation ».

Or, le rôle du « beau » n'est pas indifférent par rapport à cette opération de « supposer ». Il voit remplir son espace par la quantité des rapports possibles au moyen de la sensation. Il en résulte que la multiplication des « suppositions » intensifie la teneur du beau, et, paraît-il, en proportion directe à la perception du rapport même. Il s'ensuit d'une manière assez évidente, que pour la nature de la perception humaine peut exister un seul « objet », capable de présenter une beauté absolue, c'est-à-dire structurellement dynamique et qui surcroît sur soi-même: la nature.¹³⁰

Il reste, peut-être, la curiosité de comprendre, si Diderot songeait déjà de toucher tangentiellement la question du beau, ou mieux s'il visait à la

¹²⁸DIDEROT, D. – *L'origine et la nature du beau*, Œuvres Complètes, X, p. 31 et 35.

¹²⁹BÖHME, H. – “Natürlich/Natur”, in BARCK, K. Et coet. (dir.) – *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch*, Bd. 1-7, Stuttgart – Weimar: Metzler, 2002, Bd. 4, pp. 432-497.

¹³⁰GEVREY, F. / BOCH, J. / HAQUETTE, J.-L. (dir.) – *Écrire la nature au XVIII^e siècle: autour de l'abbé Pluche*, Paris: PUPS, 2006, p.....

perception du beau naturel, alors qu'ils étaient en train de formuler son concept très général de rapport.

Certes, la notion de « rapport » chez Diderot déclenche une proportionnalité de l'âme, qui surcroît sur soi-même et à l'intérieur du « spectacle de la nature ». Il s'agit d'un système ouvert à l'*intensio* et pourtant fermé à toute *extensio*, car la supposition de quelque chose, qui diffère du « supposer » même, ne peut que renvoyer à la nature: il n'est pas nécessaire de déranger Descartes, pour comprendre que la *res extensa* n'est que la supposition de la *res cogitans*.

La nature est alors représentable comme un processus inépuisable et dynamique de production des formes – tangentiellement des *belles* formes. Cependant Diderot – et avec lui l'esprit scientifique et artistique du siècle – avait un seul moyen pour comprendre *vraiment* ce processus: c'est-à-dire s'interroger autour du sens du « vraiment ».¹³¹

Le « beau » et le « vrai » se supposent réciproquement (et, tout de même, cela ne veut pas dire que l'un implique nécessairement l'autre), à l'intérieur du rapport le plus naturel possible.

¹³¹SERRES, M. – *Le contrat naturel*, Paris: Gallimard, 1990, pp. 18-19.

17. Esthétique du naturel ou de la Nature ?

Si « le style est l'homme même », comme l'évoquait Buffon¹³², suivant la pensée de Diderot on reconnaît que le style du beau naturel est le « vraiment », l'adverbial du vrai. Or, le rapport stylistique qui entrelace l'homme avec la nature ne sera que mimétique.

A cette formulation, dictée par la nécessité de condenser l'esprit esthétique d'une époque, si l'on joint une perspective historique, correspond essentiellement un fait culturel, c'est-à-dire que l'art entre XVIIIe et XIXe siècle développe de façon complexifiée son image de l'« action de la Nature », en tant que modèle par excellence de l'expression artistique.¹³³

On a souvent pensé de résumer cette modélisation esthétique avec le nom de « imitation ». En effet, le « principe d'imitation » constitue le nœud central du débat esthétique qui, d'après les catégories critiques traditionnelles, se déroule le long du XVIIIe siècle et qui, lentement, se dissout dans le XIXe siècle avec le Romantisme.

Dans ces pages nous suggérons que le « principe d'imitation » puisse être lu une possible modélisation, mais qui ne correspond pas à la totalité des transmissions « par analogie » de données expressives et esthétiques. Ces dernières montrent comme dans l'idée de beauté naturelle demeure un caractère symbiotique avec la *póiesis* artistique.¹³⁴

¹³²BUFFON, G.-L. LECLERC, comte de – *Discours sur le style*, introduction et notes par P. Battista, Roma: Signorelli, 1967, p. 55.

¹³³ GLASER, H. A. et VAJDA, G. M. (Éd.) – *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820: Epoche im Überblick*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001; KREMER, N. – *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIIIe siècle*, Paris: Kimé, 2008; CHATEAU, D. / PARRET, H. / SALABERT, P. (dir.) – *Esthétiques de la nature*, Paris: PUPS, 2010.

¹³⁴PICHT, G. – *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*, Stuttgart: Metzler, 1989.

Une question dilemmatique qui tresse méditation esthétique et poétique du paysage est la coïncidence entre la présence des « naturalia » et la manifestation de la « natura ».¹³⁵

Nous avons vu que la nature était belle quand elle faisait l'effet de l'art; l'art à son tour ne peut être appelé beau que si, quoique nous ayons conscience que c'est de l'art, il nous fait l'effet de la nature.

Kant¹³⁶

La réflexion esthétique entre XVIIIe et XIXe siècle se base sur une confrontation stratifiée du *sentiment* du beau avec l'*idée* de nature. Dans ce contexte le « sentiment » et l'« idée » représentent les axes cartésien tant de la production que de la réception de l'objet esthétique, tandis que la raison de cette confrontation. Celle-ci représente une situation d'action réciproque, qui demeure dans un effet croisé, tout à fait singulier, et qui concerne l'art et la nature dans leurs différentes modalités de produire.

Ce qui frappe en cet effet se caractérise par deux aspects: 1) car il s'agit de l'intersection de deux dimensions poïétiques hétérogènes; 2) car cet effet opère dans un espace « virtuel », notamment il s'agit d'une idéalité visée dans l'âme, presque « à détriment » de l'entendement. C'est ainsi que les mots de Kant cherchent à tenir ensemble, avec apparente souplesse, les différentes positions d'un débat séculaire autour du rapport entre art et nature. L'objet esthétique du croisement est donné par la phénoménalité naturelle. Mais son sens est gardé dans le sujet esthétique.

Il s'agit par là des catégories qui, au moment, ne sont pas encore justifiées. Et pourtant, l'histoire de cette confrontation – apparemment douée de symétrie – entre beauté naturelle et beauté artistique incarne ce qu'on entend traditionnellement sous le nom d'esthétique de la nature. Mais l'idée générale d'une esthétique de la nature engendre immédiatement des difficultés,

¹³⁵ Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) ; Yves Marie André (1675-1764), *Essai sur le Beau* (1741) ; Charles Batteux (1731-1780), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) ; Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754) ; Duflo, *La finalité dans la nature. De Descartes à Kant* ;

¹³⁶KANT, I. – *Critique du Jugement*, § 45.

concernant une cohérence interne (une autonomie), et au même temps, elle entraîne une polysémie, qui est liée surtout à la promiscuité dans l'usage des mots « esthétique » et « nature » - si éloignés et pourtant si entraînés dans la symbiose. Or il est difficile d'attraper cette symbiose, car elle ne représente pas une sous-discipline de l'esthétique générale; d'ailleurs, on se pose un problème d'hétéronomie disciplinaire: la « nature », en soi-même, ne constitue un objet ni simple, ni entièrement à disposition de la réflexion esthétique ou mieux aisthésiologique. Par contre, la description de la nature peut bien entraîner un concept négatif de regard « an-esthétique ».

Ainsi le concept de beau artistique chez Kant cherche à conjuguer les difficultés de la pensée philosophique antécédente, en espérant de donner une réponse à la sublime aporie qui concerne ses « effets croisés »: comment pourrait-il, le beau, *jaillir* du naturel et, au même temps, de le *saisir vraiment*. A cette question - de Diderot jusqu'à Kant - la réponse (ou mieux l'essai de répondre) ne paraît particulièrement dissemblable: il y a à disposition de l'homme la structure architectonique de la sensibilité. Cette architectonique a été fondée à l'époque du Rationalisme européen, entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. Elle trouve son achèvement dans les formes d'expression culturelle et artistique qui, en traversant l'âge des Lumières, conduit jusqu'à l'Idéalisme allemand.

Nous sommes renvoyés à une longue période très articulée, et tout de même troublée par la nécessité de penser à fond, avec Diderot et Kant, un *élément structurel*, qui puisse faire fonction tant de « lieu intérieur » à l'esprit, tant de « forme sensible » de conjonction immédiate entre l'homme et la nature. Bref, voilà expliqué notre recours à l'« *analogon* », ici repéré et reconnu comme l'élément structurel. Dans le contexte esthétique du XVIII^e siècle un tel élément possède le nom de *mimesis*. Mais la *mimesis*, en caractérisant le beau des événements naturels, ne garantit de nulle part littéraire le caractère naturel des événements beaux. Il s'agissait déjà d'un Janus avec deux visages tournés en sens contraires et - l'on oublie trop souvent - complémentaires.

Au XVIII^e siècle cet *analogon*, comme le Janus, prend tant le nom d'« imitation », que celui de « vraisemblance », selon qu'on déploie le moment analogique vers un principe platonicien ou, au contraire, aristotélicien.

La polarité analogique « imitation/vraisemblance » répond à une morphologie archétypique bien déterminée, et que nous exprimons ici à travers les images de la goutte et de la feuille.

18. Esthétique du vivant

Le vivant ne représente pas l'objet privilégié de la science naturelle, mais le mouvant expressif de l'esthétique de la nature elle-même.

S'il y a des effets croisés entre « Nature » et « Art », cela veut dire qu'il y a aussi des « compréhensions » en intersection, et qui sont inhérents aux phénomènes naturelles. L'intérêt pour la beauté naturelle croise celui pour les phénomènes physiques depuis le temps du *Timée* de Platon. En ce sens là, l'entrecroisement entre XVIe et XVIIe siècle des multiples savoirs, pratiqué parfois avec la complicité de la tradition néo-platonicienne, considère l'Esthétique comme une sorte d'émanation ontologique, et qui traite de la beauté comme d'une structure quantitative universelle: celle-ci est exprimée dans les rapports parmi grandeurs d'ordre cosmologique.

Dans cette perspective le concept esthétique de *mimesis* relève de la *techné*, et ramène son explication au rapport métaphysique général qui lie forme (*eidos*) et matière (*hyle*). Il s'agit par là du problème plotinien de l'*endos eidon*: l'artiste est considéré comme un vrai démiurge. De Cudworth jusqu'à Shaftesbury, de Batteux jusqu'à Baumgarten, la réverbération esthétique sur l'attitude de l'artiste face à la nature introduit *kata to analogon* une forme idéalisée dans la matière informe.

Les positions théoriques de ces auteurs, à propos du style dans l'imitation de la nature, se déclinent d'une manière différente, tandis que, avec son interprétation « relationnelle » du beau, la position de Diderot paraît enfin débrider la soi-disant « crise » du principe d'imitation. On pourrait tout de même objecter, que la crise du « principe » ne correspond pas forcément à la crise de l'imitation tout court.

Même les positions les plus critiques à l'égard d'une imitation directe des formes naturelles gardent la souche d'une forme interne, qui apparaît incontournable pour la création artistique et qui marque le destin du démiurge inachevé – à savoir l'artiste. Évidemment, la crise du principe mimétique à l'Âge Romantique va entendue à la lettre, en tant que la *krisis* de l'imitation – une sorte de crête-seuil de l'existence formelle des objets – n'emporte elle-même

ni son abandon tout court, ni son simple dépassement. Plutôt, une sorte de métamorphose par rapport à une condition euristique, dont la pratique artistique exerce les limites en relation aux objets naturels.

19. Le beau naturel comme point de départ (sans retour)

Le beau naturel met en jeu son concept face à la question du commencement. Le départ vers la découverte de la nature, en tant que la nature soit interprété comme point de départ vers la beauté absolue.

Chez Leopardi

Io credo che le piante e i sassi e l'onda
 E le montagne vostre al passeggiere
 Con indistinta voce
 Narrin siccome tutta quella sponda
 Coprir le invitte schiere
 De' corpi ch'alla Grecia eran devoti. (*All'Italia*, v. 68-73, PP I, p. 7)

Voilà donc un possible tableau des « résonances » archétypales dans la poésie européenne entre XVIIIe et XIXe siècle, notamment chez Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi. En avance il faut remarquer qu'il s'agit ici moins d'un ordre catégoriel que d'une possible orientation. En outre, nous venons d'évoquer le mot « poésie » d'une manière assez générale, car nous sommes dans la nécessité d'approcher des textes qui sont très différents l'un de l'autre par genre et par style. Le terme « résonance » sensibilise au sens du « sans » qui accompagne la polarité « départ / retour » : l'affaiblissement d'une condition de négativité (il faudrait ici dire plus précisément : de répulsion) à l'interne de chaque pôle pose une question d'identification : l'« extatique » (en tant qu'enivrement de l'âme dans la nature) et le « nostalgique » (en tant que compactage mélancolique du naturel dans l'âme) sont toujours soumis au fusionnement expressif.

go utt e	→ Le départ sans retour	Le retour sans départ ←	feu ille
----------------	----------------------------	----------------------------	-------------

-	↓	↓	+
for m e	dissémination musicale	torsion imagière de la musique	for me
m ati èr e	nature en tempête	nature assoupie	ma tièr e
+			-
sy no lo n	↓↑ tourbillon du souvenir	expérience de l'apparent ↓↑	syn olo n
+			-
for m e	Mémorial	immémorial	for me
m ati èr e	<i>epos</i> humain	<i>mythos</i> divin	ma tièr e
-	↑	↑	+

Chez Homère l'image¹³⁷

οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.

φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ' ὕλη

¹³⁷ Pour l'importance de la « métaphore végétale » chez Homère et, plus en général chez les grecs, voir Assaël 2006, p. 85-86.

τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρῃ
ὥς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει.¹³⁸

Chez Mimnerme de Colophon, bien que la critique ait bien réfuté la fausse image de Leopardi *ante litteram*, son doublet analogique « feuille / vie humaine » s'incruste dans une mélancolie élégiaque qui dépasse le contexte prototypique « feuille / race humaine » d'Homère et, par conséquent s'approche mieux à la sensibilité romantique.

Ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρῃ
ἔαρος, ...¹³⁹

¹³⁸ Homère, *Illiade*, Chant VI, vv. 146-149; « Qual è delle foglie la nascita, tale è quella dell'uomo. / Le foglie, altre le atterra il vento, altre la selva / rigermogliando produce, e arriva la primavera : / così le stirpi degli uomini : nasce una, un'altra finisce » (tr. it. M. Giammarco) in Omero 1997, p. 187.

¹³⁹ D 2, Diehl 1949³ : « Pour nous, comme les feuilles que fait pousser le printemps » (tr. fr. par L. Humbert) ; « Siamo come le foglie nate alla stagione florida » (tr. it. par F. Mari Pontani), in EGA, p. 68.

20. *La beauté de la nature, un retour sans départ*

L'idée de beauté naturelle, telle que nous l'avons jusqu'ici esquissée à travers la réflexion esthétique du XVIIIe siècle, montre une destination de l'homme.

Die tragische Ode fängt im höchsten Feuer an, der reine Geist, die reine Innigkeit hat ihre Grenze überschritten, sie hat diejenigen Verbindungen des Lebens, die notwendig, also gleichsam ohnedies zum Kontakt geneigt sind, und durch die ganze innige Stimmung dazu übermäßig geneigt werden, das Bewußtsein, das Nachdenken, oder die physische Sinnlichkeit nicht mäßig genug gehalten, und so ist, durch Übermaß der Innigkeit, der Zwist entstanden, den die tragische Ode gleich zu Anfang fingiert, um das Reine darzustellen. Sie gehet dann weiter durch einen natürlichen Akt aus dem Extrem des Unterscheidens und der Not in das Extrem des Nichtunterscheidens des Reinen, des Übersinnlichen, das gar keine Not anzuerkennen scheint, von da fällt sie in eine reine Sinnlichkeit, in eine bescheidenere Innigkeit, denn die ursprünglich höhere göttlichere kühnere Innigkeit ist ihr als Extrem erschienen, auch kann sie nicht mehr in jenen Grad von übermäßiger Innigkeit fallen, mit dem sie auf ihren Anfangston ausging, denn sie hat gleichsam erfahren, wohin dies führte, sie muß aus den Extremen des Unterscheidens und Nicht-unterscheidens in jene stille Besonnenheit und Empfindung übergehen, wo sie freilich den Kampf der einen angestrenzteren Besonnenheit notwendig, also ihren Anfangston und eigenen Charakter als Gegensatz empfinden, und in ihn übergehen muß, wenn sie nicht in dieser Bescheidenheit tragisch enden soll, aber weil sie ihn als Gegensatz empfindet, gehet dann das Idealische, das diese beiden Gegensätze vereinigt, reiner hervor, der Urton ist wieder und mit Besonnenheit gefunden und so gehet sie wieder von da aus durch eine mäßige freiere Reflexion oder Empfindung sicherer freier gründlicher (d.h. aus der Erfahrung und Erkenntnis des Heterogenen) in den Anfangston zurück.¹⁴⁰

¹⁴⁰140 *Der Tod des Empedokles*, in MA I, p. 865.

III – Saturne et Jupiter, Nature et Art

D'où commence une mythographie de la « Nature » et comment se dénoue sa réception dans la littérature européenne ? Autour de ces questions, auxquelles il paraît difficile répondre d'une manière univoque, se sont cimentés plusieurs philosophes de la culture européenne, en proposant des perspectives différentes ou des liens phylogénétiques alternatives entre la pensée mythique ancienne et son élaboration textuelle moderne. Allégories, symbolisations, narrations fabuleuses, personnifications, etc., ne sont que les possibles frontispices d'un « Livre » sur l'attitude mythopoïétique de l'homme à l'égard de la nature.¹⁴¹

Or, puisqu'il s'agit d'un univers phénoménal extrêmement complexe, l'identification de la « nature » avec telle ou telle autre divinité ne peut pas faire l'objet de cette étude. À ce sujet, on pourrait toujours rappeler une évidence assez triviale, à savoir que le corpus mythographique entier correspond en quelque manière à une narration relative à la « φύσις / nature ». Il faut donc borner le champ d'analyse tant dans sa source que dans sa méthode.

La nature, vue comme « souveraineté personnifiée » et parallèlement l'art, entendue comme moment culminant d'une « maîtrise de connaissance », peuvent éclaircir un moment significatif de cette réception littéraire. Ces deux idées directrices visent à fixer un nœud essentiel des programmes esthétiques, en suivant une suggestion iconographique fort enracinée dans la réception littéraire fin du XVIII^e siècle. Parmi les divinités qui s'associent plus fréquemment avec une présence « souveraine » de la nature, il y a sans doute les dieux qui composent la ligne théogonique hésiodienne : Ouranos, Kronos et Zeus ; mais il ne faut pas oublier la dualité théophanique d'Artémis-Isis, ou encore la prodigieuse nature métamorphique de Protée.

Mais, là encore, les symbolisations et les allégorèses théophaniques ne traversent pas l'espace naturel naïvement : une particulière « technique » de représentation de la nature devient un destin littéraire. Il nous semble ainsi qu'il

¹⁴¹ Ici nous nous bornons seulement aux références classiques fondamentales : Hadot 2004 ; ...

faut emprunter une particulière attention aux divinités grecques-romaines « Saturne » (Κρόνος, parfois confondu avec Χρόνος « le Temps ») et de « Jupiter » (Ζεύς), car elles forment un doublet mythopoïétique central pour la poésie européenne entre XVIIIe et XIXe siècle. En outre, Saturne et Jupiter préludent aussi à l'inclusion-exclusion d'autres figures mythopoïétiques. Plusieurs auteurs évoquent ces figures comme pour dénouer le fil d'Ariane qui conduit de la Nature à l'Art, ou bien qui permet de remonter d'une manière phylogénétique de l'Art à la Nature.

Dans ce contexte, on peut bien constater que la *Théogonie* d'Hésiode – et surtout la *Titanomachie* – passe pour dispositif d'interprétation privilégié par rapport à toute question de « filiation » entre *poiesis* et *mimesis*, notamment entre le « produire » de la *physis* et le « faire » de la *techné*. On le verra aussi plus avant, il y a dans l'image de souveraineté sur l'ordre naturel, représentée par Kronos-Zeus, la possibilité de superposer une allégorèse architectonique, c'est-à-dire celle du labyrinthe et du temple : dans le labyrinthe de la *techné* résonne la nostalgie pour la *physis*, tandis que dans le temple de la *physis* se cache le secret de la *techné*. Les degrés de complication philosophique et de complicité symbolique sont, à cet égard, presque infinis.

À ce propos, le rapport néoplatonicien entre l'Un, l'Intelligence et l'Âme doit en quelque mesure se condenser dans la plus grande forme de poïétique-mimétique : la naturalisation du divin – opération qui trouvera son espace grâce au Romantisme –. Ce qui nous paraît en tout cas un bon point de départ de la question va être bien illustré par Pietro Citati dans une remarque au sujet *Saturne et la mélancolie*, lorsqu'il trace l'image classique du *Cosmos* en tant que science de relations vivantes :

Gli astri degli antichi non attraversavano il cielo ignari della nostra sorte, come gli astri che oggi contempliamo negli spazi. Una catena d'influenze, di analogie, di echi, di rassomiglianze scendeva dalle stelle fino alle nostre membra, agli alberi, alle pietre ...¹⁴²

¹⁴² Citati 2005, p. 346.

Ici, évidemment, l'idée d'analogie se joue à l'intérieur de la seule *physis*. Au-delà d'une image, déclinée habituellement en macrocosme et microcosme, ce qui frappe c'est surtout la pléthore des « choses » (ou bien de « relations ») invisibles qui occupent l'espace entre le ciel et la terre.

Citati fait allusion à une dimension de « plénitude naturelle » qui manque à la modernité. À cette dernière il faut pourtant prendre conscience que cette absence est parfaitement visible grâce à l'imagination. Bref, c'est justement ce manque qui condense la nature elle-même de la réflexion romantique. La lutte des divinités olympiques contre l'ancienne génération des dieux, la chute de Saturne et des Titans, l'instauration du règne de Jupiter ne réunissent pas simplement des stylismes d'inspiration rhétorique, mais ils tracent un tournant décisif de la création romantique.

D'ailleurs, l'enjeu décisif est le rapport entre l'imagination et la vie. Dans sa démarche ce chapitre devra alors montrer le rapport programmatique à l'intérieur d'une dialectique d'inclusion-exclusion déclenchée par le doublet « Nature (Saturne) et Art (Jupiter) ».

21. Isis, Kronos : poétique du « voilement » et de l' « enveloppement »

Les figurations de la « Nature », en tant que personnifications des éléments naturels, relèvent d'une identité anthropomorphique. Et pourtant, même si les processus d'identification peuvent donner à penser que l'anamorphose entre dieu et homme soit une sorte de loi directe et brutale d'analogie, la figuration naturelle du dieu se condense plutôt dans un geste topique de l'homme. La divinité de la nature est donc comme suspendue entre geste symbolique de la découverte et production plastique du geste lui-même.

Avec son *Le voile d'Isis* Pierre Hadot se propose exactement l'enquête de cette espace grâce au dénouement d'un passage entre l'herméneutique philosophique et une iconographie littéraire du mythe. Parmi les possibles variations interprétatives du célèbre aphorisme d'Héraclite « Φύσις (δὲ καθ' Ἡράκλειτον) κρύπτεσθαι φιλεῖ », basées évidemment sur les possibles choix lexicaux dans la traduction, Hadot propose celle qui en français sonne : « *la nature (d'après Héraclite) aime à s'envelopper* ». Là, une couche rhétorique sur la question du « voilement », tout à fait central en Occident pour l'idée de vérité (le « dévoilement » par excellence) depuis Platon et jusqu'à Heidegger, se croise avec un mouvement – apparemment en synonymie – d'un « enveloppement ».

Par contre, c'est exactement dans l'espace entre le voilement et l'enveloppement qui se situe une mythographie littéraire de la Nature. Hadot rappelle ici la position de Porphyre par rapport à une « narration fabuleuse » plus proche à la philosophie mais qui est susceptible d'exposer la vérité « sous la voile de la fiction » seulement dans le cas d'une « théologie inférieure », c'est-à-dire d'une théologie qui se meut entre l'Âme du monde et la Nature. La citation de mots de Porphyre, tirée par le *Commentaire au Songe de Scipion* de Macrobie est très suggestive, car le mouvement d'enveloppement de la vérité propose une action plastique – tout à fait analogue à celle du sculpteur – :

C'est pourquoi l'Antiquité n'a sculpté aucune statue pour le Dieu suprême, alors qu'elle en élevait pour les autres dieux, parce que le Dieu souverain et l'Intellect qui a été engendré par lui sont au-dessus de la Nature, comme ils sont au-dessus de l'Âme...¹⁴³

Là, en effet, il s'agit d'un point de controverse extraordinaire de Porphyre avec son maître Plotin sur comment « voiler » les principes onto-théologiques à travers des mythes. Hadot le rappelle tout de suite :

En disant que le philosophe ne doit pas parler du principe suprême de manière mythique, mais seulement de manière analogique, Porphyre n'est pas d'accord avec son maître Plotin, qui n'avait pas hésité à faire correspondre à l'Un, l'Intellect et l'Âme, les trois dieux : Ouranos, Kronos et Zeus.¹⁴⁴

¹⁴³ Hadot 2004, p. 69.

¹⁴⁴ Hadot 2004, p. 69; en note Hadot renvoie à son article : « Ouranos, Kronos and Zeus in Plotinus *Tratise against the Gnostics* », dans *Neoplatonism and Early Christian Thought. Essays in Honour of A.H. Armstrong*, Londres, 1981, p. 124-137.

22. *Mythopoiétique de l'eau*

La question de l'eau ne trouve pas une justification fidèle. (Goethe, Faust, Ägaisches Meer)

HOMUNCULUS.

Hier weht gar eine weiche Luft,
Es grunelt so, und mir behagt der Duft!

PROTEUS.

Das glaub' ich, allerliebster Junge!
Und weiter hin wird's viel behägliches,
Auf dieser schmalen Strandeszunge
Der Dunstkreis noch unsägliches;
Da vorne sehen wir den Zug,
Der eben herschwebt, nah genug.
Kommt mit dahin!

THALES.

Ich gehe mit.

HOMUNCULUS.

Dreifach merkwürd'ger Geisterschritt! (v. 237-247)

...

PROTEUS.

Laß du sie singen, laß sie prahlen!
Der Sonne heiligen Lebestralen
Sind tote Werke nur ein Spaß.
Das bildet, schmelzend, unverdrossen;
Und haben sie's in Erz gegossen,
Dann denken sie, es wäre was.
Was ist's zuletzt mit diesen Stolgen?
Die Götterbilder standen groß –
Zerstörte sie ein Erdestoß;
Längst sind sie wieder eingeschmolzen.
Das Erdetreiben, wie's auch sei,
Ist immer doch nur Plackerei;
Dem Leben frommt die Welle besser;

Dich trägt ins ewige Gewässer^[251]
 Proteus-Delphin.

Er verwandelt sich.

Schon ist's getan!
 Da soll es dir zum schönsten glücken:
 Ich nehme dich auf meinen Rücken,
 Vermähle dich dem Ozean.
 THALES.
 Gib nach dem löblichen Verlangen,
 Von vorn die Schöpfung anzufangen!
 Zu raschem Wirken sei bereit!
 Da regst du dich nach ewigen Normen,
 Durch tausend, abertausend Formen,
 Und bis zum Menschen hast du Zeit.

Homunculus besteigt den Proteus-Delphin.
 (v. 238-252)

...

HOMUNCULUS.
 In dieser holden Feuchte
 Was ich auch hier beleuchte,
 Ist alles reizend schön.
 PROTEUS.
 In dieser Lebensfeuchte
 Erglänzt erst deine Leuchte
 Mit herrlichem Getön.^[255]

(v. 249-255)

...

THALES.
 Homunculus ist es, von Proteus verführt ...
 Es sind die Symptome des herrischen Sehnsens,

Mir ahnet das Ächzen beängsteten Dröhnens;
 Er wird sich zerschellen am glänzenden Thron;
 Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergießet sich schon.
 SIRENEN.

Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
 Die gegeneinander sich funkelnd zerschellen?
 So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
 Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
 Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
 So herrsche denn Eros, der alles begonnen!
 Heil dem Meere! Heil den Wogen,
 Von dem heiligen Feuer umzogen!
 Heil dem Wasser! Heil dem Feuer!
 Heil dem seltnen Abenteuer!
 ALL-ALLE!
 Heil den mildgewogenen Lüften!
 Heil geheimnisreichen Grüften!
 Hochgefeiert seid allhier,
 Element' ihr alle vier!

Un sachem, aussi vieux que la terre se présente sous les lierres de la porte : une barbe épaisse ombrageait son menton ; sa poitrine était hérissée d'un long poil semblable aux herbes qui croissent dans le lit des fleuves ; il s'appuyait sur un roseau ; une ceinture de joncs pressait ses reins ; une couronne de fleurs de marais ornait sa tête ; un manteau de loutre et de castor flottait suspendu à ses épaules ; il paraissait sortir du fleuve, car l'eau ruisselait de ses vêtements, de sa barbe et de ses cheveux.

Je n'ai jamais su si ce vieillard était en effet quelque antique sachem, quelque prêtre instruit de l'avenir et habitant une île du Meschacebé, ou si ce n'était pas l'ancêtre des fleuves, le Meschacebé lui même. " Chactas, " me dit-il d'un son de voix semblable au bruit de la chute d'une onde, cesse de méditer le rétablissement de cette cabane. En disputeras-tu la possession contre un génie, ô le plus imprudent des hommes ? Crois-tu donc être arrivé à la fin de tes travaux, et qu'il ne te reste plus qu'à t'asseoir sur la natte de tes pères ? Un jour viendra que le sang des Natchez... "

Il s'interrompt, agite le roseau qu'il tenait à la main, me lance des regards prophétiques, tandis que, baissant et relevant la tête, sa barbe limoneuse frappe sa poitrine. Je me prosterne aux

pieds du vieillard ; mais lui, s'élançant dans le fleuve, disparaît au milieu des vagues bouillonnantes.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *Les Natchez*, VIII, CE ROM I, p. 302-303.

23. *Jupiter et Saturne : Art et Nature*

La dualité mythologique et le doublet poïétique trouvent une représentation décisive dans la littérature européenne fin du XVIIIe siècle. C'est surtout dans la réflexion esthétique du préromantisme allemand – qui coïncide d'une manière très peu étonnant avec le postclassicisme allemand – que les contradictions jouent plutôt à se transformer en « polarités ». Il s'agit d'un geste à la recherche parfois obsessionnel de la symétrie spéculaire, comme dans le cas de Goethe, mais aussi chez Hölderlin on y peut constater des mouvements stylistiques analogues.

Suivant donc les suggestions mythopoïétiques de Pierre Hadot, dont on a eu l'occasion de traiter dans les pages précédentes, si la nature se manifeste essentiellement comme le désir de s'envelopper à l'intérieure de la « scène » originale par excellence, cette particulière production qu'on nomme « poésie » se reconnaît par contre comme l'enveloppement du désir. L'idéal reste toujours l'imitation du « faire » de la nature à travers un mimétisme de l'effort humaine. « Envelopper le désir » signifie ici la souveraineté à la fois invisible et évidente de la technique :

Natur und Kunst

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemeßnen Stunden;
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

(Goethe, *Natur und Kunst*, 1800)

24. La technique de la Nature

La question de l'Art en tant que *téchne* relève de la supériorité ontologique de la *poiesis* par rapport à la *mimesis*.

D'ailleurs, il faut pas oublier que l'interprétation aristotélicienne de la *mimesis* introduit des éléments de nouveauté très importants, et qui s'écartent partiellement de la *koiné* mimétique platonicienne. Par exemple, Aristote considère la poésie une activité plus philosophique que l'histoire, car elle montre une connexion structurelle au vraisemblable (*eikos*) et au nécessaire.

Tout d'abord cette démarche vers la vraisemblance donne, par rapport à la conception platonicienne, l'avantage de ne pas déclasser le rang ontologique de l'action imitatrice, en introduisant aussi l'idée de l'autonomie artistique. En outre, le plaisir produit par les beaux-arts devient l'analogue du plaisir produit par le spectacle de la nature. Aristote naturalise l'explication du goût. L'action imitatrice ne se réduit plus à l'équivalence schématique « modèle-copie », pendant que le plaisir d'exercer une technique devient un moment naturel de l'œuvre d'art. En bref, la *mimesis* aristotélicienne se penche définitivement sur les effets de l'action imitatrice, plutôt que sur ses causes. Or, l'intérêt aristotélicien pour la mise à feu des effets de l'action imitatrice, plus que de ses causes, n'affaiblit point l'attitude analogique: au contraire, il la renforce.

Bien guidé par son attitude inductive – et la méthode d'analyse de la tragédie le montre indirectement – Aristote donne la clés d'accès pour le passage d'une dimension quantitative de la latine « *pro-portio* » – à savoir la traduction historiquement fidèle, bien que inexacte, de la grecque « *ana-logia* » – à une dimension qualitative, qui colle parfaitement avec la similitude, avec la vraisemblance. Chez Aristote, ce choix inductif dans le domaine poétique marque une cohérence rigoureuse avec son phénoménalisme scientifique, qui est toujours très attentif aux « effets » sur l'*aisthesis*, notamment sur la sensation humaine.

25. *L'abandon du divin : le congé de la nature*

La divinité surgissant ne trouve pas d'espace dans la nature que comme moment appartenant à la nature elle-même. Le congé des dieux est par contre la nuit humaine qui tombe dans l'espace dénaturalisé.

Natur und Kunst

Oder

Saturn und Jupiter

Du waltest hoch am Tag und es blühet dein
Gesetz, du hältst die Waage, Saturnus Sohn!
Und teilst die Los' und ruhest froh im
Ruhm der unsterblichen Herrscherkünste.

Doch in den Abgrund, sagen die Sänger sich,
Habst du den heiligen Vater, den eignen, einst
Verwiesen und es jammre drunten,
Da, wo die Wilden vor dir mit Recht sind,

Schuldlos der Gott der goldenen Zeit schon längst:
Einst mühelos, und größer, wie du, wenn schon
Er kein Gebot aussprach und ihn der
Sterblichen keiner mit Namen nannte.

Herab denn! oder schäme des Danks dich nicht!
Und willst du bleiben, diene dem Älteren,
Und gönn es ihm, daß ihn vor allen,
Göttern und Menschen, der Sänger nenne!

Denn, wie aus dem Gewölke dein Blitz, so kömmt
Von ihm, was dein ist, siehe! so zeugt von ihm,
Was du gebeutst, und aus Saturnus
Frieden ist jegliche Macht erwachsen.

Und hab ich erst am Herzen Lebendiges
 Gefühlt und dämmert, was du gestaltetest,
 Und war in ihrer Wiege mir in
 Wonne die wechselnde Zeit entschlummert:

Dann kenn ich dich, Kronion! dann hör ich dich,
 Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein Sohn
 Der Zeit, Gesetze gibt und, was die
 Heilige Dämmerung birgt, verkündet.

(Hölderlin, *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter*, 1801)

Leopardi

Alla primavera o delle favole antiche

Perché i celesti danni
 Ristori il sole, e perché l'aure inferme
 Zefiro avvivi, onde fugata e sparta
 Delle nubi la grave ombra s'avvalla;
 5Credano il petto inerme
 Gli augelli al vento, e la diurna luce
 Novo d'amor desio, nova speranza
 Ne' penetrati boschi e fra le sciolte
 Pruine induca alle commosse belve;
 10Forse alle stanche e nel dolor sepolte
 Umane menti riede
 La bella età, cui la sciagura e l'atra
 Face del ver consunse
 Innanzi tempo? Ottenebrati e spenti
 15Di febo i raggi al misero non sono

In sempiterno? ed anco,
 Primavera odorata, ispiri e tenti
 Questo gelido cor, questo ch'amara
 Nel fior degli anni suoi vecchiezza impari?

20Vivi tu, vivi, o santa
 Natura? vivi e il dissueto orecchio
 Della materna voce il suono accoglie?
 Già di candide ninfe i rivi albergo,
 Placido albergo e specchio

25Furo i liquidi fonti. Arcane danze
 D'immortal piede i ruinosi gioghi
 Scossero e l'ardue selve (oggi romito
 Nido de' venti): e il pastorel ch'all'ombre
 Meridiane incerte ed al fiorito

30Margo adducea de' fiumi
 Le sitibonde agnelle, arguto carme
 Sonar d'agresti Pani
 Udì lungo le ripe; e tremar l'onda
 Vide, e stupì, che non palese al guardo
 35La faretrata Diva
 Scendea ne' caldi flutti, e dall'immonda
 Polve tergea della sanguigna caccia
 Il niveo lato e le verginee braccia.

Vissero i fiori e l'erbe,
 40Vissero i boschi un dì. Conscie le molli
 Aure, le nubi e la titania lampa
 Fur dell'umana gente, allor che ignuda
 Te per le piagge e i colli,
 Ciprigna luce, alla deserta notte
 45Con gli occhi intenti il viator seguendo,
 Te compagna alla via, te de' mortali
 Pensosa immaginò. Che se gl'impuri
 Cittadini consorzi e le fatali
 Ire fuggendo e l'onte,
 50Gl'ispidi tronchi al petto altri nell'ime
 Selve remoto accolse,

Viva fiamma agitar l'esangui vene,
 Spirar le foglie, e palpitar segreta
 Nel doloroso amplesso
 55Dafne o la mesta Filli, o di Climene
 Pianger credè la sconsolata prole
 Quel che sommerse in Eridano il sole.

Né dell'umano affanno,
 Rigide balze, i luttuosi accenti
 60Voi negletti ferir mentre le vostre
 Paurose latebre Eco solinga,
 Non vano error de' venti,
 Ma di ninfa abitò misero spirto,
 Cui grave amor, cui duro fato escluse
 65Delle tenere membra. Ella per grotte,
 Per nudi scogli e desolati alberghi,
 Le non ignote ambasce e l'alte e rotte
 Nostre querele al curvo
 Etra insegnava. E te d'umani eventi
 70Disse la fama esperto,
 Musico augel che tra chiomato bosco
 Or vieni il rinascente anno cantando,
 E lamentar nell'alto
 Ozio de' campi, all'aer muto e fosco,
 75Antichi danni e scellerato scorno,
 E d'ira e di pietà pallido il giorno.

Ma non cognato al nostro
 Il gener tuo; quelle tue varie note
 Dolor non forma, e te di colpa ignudo,
 80Men caro assai la bruna valle asconde.
 Ahi ahi, poscia che vote
 Son le stanze d'Olimpo, e cieco il tuono
 Per l'atre nubi e le montagne errando,
 Gl'iniqui petti e gl'innocenti a paro
 85In freddo orror dissolve; e poi ch'estrano
 Il suol nativo, e di sua prole ignaro
 Le meste anime educa;

Tu le cure infelici e i fati indegni
 Tu de' mortali ascolta,
 90 Vaga natura, e la favilla antica
 Rendi allo spirto mio; se tu pur vivi,
 E se de' nostri affanni
 Cosa veruna in ciel, se nell'aprica
 Terra s'alberga o nell'equoreo seno,
 95 Pietosa no, ma spettatrice almeno.
 (Leopardi, *Alla primavera o delle favole antiche*, in *Canti*, VII, 1822)

Schiller : ¹⁴⁶

L'idéale

...

De même qu'autrefois Pygmalion avec un ardent désir embrassait la pierre, jusqu'à ce que les joues glacées de sa statue de marbre éprouvassent une brûlante sensation, de même j'embrassais avec amour, avec l'ardeur de la jeunesse, la nature, jusqu'à ce qu'elle commençât à respirer, à s'échauffer sur mon cœur de poète; [éd. cit., p.131]

Les Dieux de la Grèce

...

Monde riant, où es-tu? Reviens, âge fleuri de la nature. Hélas! Tes vestiges fabuleux n'ont été conservés que dans les régions féeriques de la poésie. Les campagnes sont tristes et muettes, nulle Divinité ne s'offre à mon regard. De ces images si belles et si vivaces l'ombre seule nous est restée.

...

Dépouillée de sa divinité, ignorante de la joie qu'elle donne, la nature n'éprouve point le ravissement de sa splendeur. Elle ne sent pas l'esprit qui la dirige, elle ne se réjouit pas de sa joie; insensible même à l'honneur de son action, elle ressemble au pendule qui suit le lois de la pesanteur.

¹⁴⁶ (tr.fr. Par M.X. Marmier, Charpentier, Paris 1874)

Pour se renouveler demain, elle s'ouvre aujourd'hui son propre tombeau, et la lune s'efface, reparaît sans cesse dans son cours uniforme. Les Dieux sont retournés dans la terre des poètes, inutiles désormais à un monde qui, rejetant ses lisières, se soutient par son propre poids.

Ils sont partis, emportant avec eux le beau, le grand, toutes les couleurs, tous les tons; il ne nous reste que la lettre morte. Échappé au déluge du temps, ils se sont réfugiés sur les hauteurs du Pindé: ce qui doit être immortel dans la poésie doit périr dans la vie.

IV – De *póiesis* à la *mimesis* : archétypes culturels pour la construction du paysage

Le parcours de la *póiesis* à la *mimesis* ne désigne pas la création littéraire en général, mais seulement celle qui procède vers la dimension iconique.

Les grands poètes ont été souvent de grands écrivains en prose ; qui peut le plus peut le moins : mais les bons écrivains en prose ont été presque toujours de méchants poètes. La difficulté est de déterminer, lorsqu'on écrit aussi facilement en prose qu'en vers, et en vers qu'en prose, si la nature vous avait fait poète d'abord et prosateur ensuite, ou prosateur en premier lieu et poète après.

Si vous avez écrit plus de vers que de prose, ou plus de prose que de vers, on vous range dans la catégorie des écrivains en vers ou en prose, d'après le nombre et le succès de vos ouvrages.

Si l'un des deux talents domine chez vous, vous êtes vite classé.

Si les deux talents sont à peu près sur la même ligne, à l'instant on vous en refuse un, par *cette impossibilité où sont les hommes d'accorder deux aptitudes à un même esprit*, comme je l'ai déjà remarqué. On vous loue même excessivement de ce que vous avez pour déprécier ce que vous avez encore, mais ce qu'on ne veut pas reconnaître ; on vous élève aux nues pour vous rabaisser au-dessous de tout. L'envie est fort embarrassée, car elle se voit obligée d'accroître votre gloire pour la détruire, et si le résultat lui fait plaisir, le moyen lui fait peine.

Répétez, par exemple, jusqu'à satiété que presque tous les grands talents politiques et militaires de la Grèce, de l'Italie ancienne, de l'Italie moderne, de l'Allemagne, de l'Angleterre, ont été aussi de grands talents littéraires, vous ne parviendrez jamais à convaincre de cette vérité de fait la partie médiocre et envieuse de notre société. Ce préjugé barbare qui sépare les talents n'existe qu'en France, où l'amour-propre est inquiet, où chacun croit perdre ce que son voisin possède, où enfin on avait divisé les facultés de l'esprit comme les classes des citoyens. Nous avons nos trois ordres intellectuels, le génie politique, le génie militaire, le génie littéraire, comme nous avons nos trois ordres politiques, le clergé, la noblesse et le tiers-état ; mais dans la constitution des trois ordres intellectuels, *il était de principe* qu'ils ne pouvaient jamais se trouver réunis dans la même chambre, c'est-à-dire dans la même tête.

(Chateaubriand, *Avertissement aux « Tableaux de la nature »*, Éd. des *Ceuvres Complètes*, 1829)

Die chemische Klassifikation der Auflösung in die auf dem trocknen und in die auf dem nassen Wege, ist auch in der Literatur auf die Auflösung der Autoren anwendbar, die nach Erreichung ihrer äußersten Höhe sinken müssen. Einige verdampfen, andre werden zu Wasser.

Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente* [32], KSA I, 2, 150.

Einige gute Schriftsteller versteinern, andre werden zu Wasser.

Friedrich Schlegel, *Eisenfeile* [65], KSA I, 2, 405.

Schön ist was uns an die Natur erinnert, und also das Gefühl der unendlichen Lebensfülle anregt. Die Natur ist organisch, und die höchste Schönheit daher ewig und [3) nur] immer vegetabilisch, und das gleiche gilt auch von der Moral und der Liebe.

Friedrich Schlegel, *Ideen* [86], KSA, I, 2, 264.

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch mache, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwindungen des Humors beseelen.

Friedrich Schlegel, *Athenäum* [116], KSA, I, 2, 182.

[832] Wer [833] verweilte nicht lieber bei der geistreichen Unordnung einer natürlichen Landschaft als bei der geistlosen Regelmäßigkeit eines französischen Gartens?

Friedrich Schiller, *Über das Erhabene*, in *Friedrich Schiller Werke und Briefe*, Band 8 – *Theoretische Schriften*, texte établi par R.-P. Janz, Frankfurt a.M., Deutsche Klassiker Verlag, 1992, pp. 822-840.

26. *Manœuvre de la raison et désir esthétique*

La question de la main tresse la raison avec la plume. L'œuvre n'est pas un simple manufacturé, mais le point de rencontre entre la volonté de manipulation, tirée par l'imagination, et l'idée de beauté idéale, apparaissant dans l'expérience esthétique. Rien n'est si compliqué que la définition d'une expérience esthétique, étant donné que la vérité de la beauté naturelle se décide dans l'esprit mais comme altérité par rapport à l'homme en tant que tel.

Un jour, j'étais monté au sommet de l'Etna, volcan qui brûle au milieu d'une île. Je vis le soleil se lever dans l'immensité de l'horizon au-dessous de moi, la Sicile resserrée comme un point à mes pieds, et la mer déroulée au loin dans les espaces. Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte; mais, tandis que d'un côté mon œil apercevait ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur. Un jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan, et pleurant sur les mortels...

Chateaubriand, *René* ¹⁴⁷

Il serait en dehors du cadre de ce chapitre de prétendre retracer systématiquement l'histoire du paysage littéraire entre XVIIIe et XIXe siècle. Cette histoire devient d'ailleurs de plus en plus un objet de recherche tellement macroscopique, qu'on a déjà du mal tout simplement à maîtriser les références bibliographiques qui sont considérés canoniques.

Pour décrire la genèse du paysage par rapport à l'écriture et, surtout, par rapport à la poésie, il serait peut-être éclairant l'idée – comme elle venait pratiquée par la peinture chinoise ancienne – de désencadrer l'image.

Dans celle tradition de représentation – qui montre d'ailleurs une prédilection remarquable de la peinture du paysage – les marges de l'image sont souvent

147 CHATEAUBRIAND, R. -

laissés à l'imaginaire perceptif de l'œil, tandis que, par le geste rituel de rouler et dé-rouler le parchemin, on ré-établit symboliquement l'Ordre du monde.

Dans la tradition occidentale moderne, le geste de la narration du paysage possède des traces symboliques qui, sous certains aspects, peuvent être comparée à cette idée d'une Cosmétique universelle. Mais il y a un Sujet: dans la description de René, Chateaubriand désencadre et déroule le paysage de l'Etna, en nous donnant, *more geometrico*, cet ordre du visible/invisible qui demeurerait, jusqu'à ce moment là, caché dans l'œil du poète.

Il s'agit d'un œil plutôt singulier – et au singulier – un œil qui substitue les yeux et, tout de même, doté d'une magnifique stéréoscopie qui offre au regard l'élan dans l'espace infini et, au même temps, l'appui pour ne pas tomber dans l'abîme.

Dans le passage, « le jeune homme plein de passion » ne peut que poursuivre en transférant la sublime vision proposée dans l'émouvante recherche participative de compréhension. Néanmoins, le nœud centrale de nos analyses ne vise qu'à reconstruire une expérience lyrique originaire de la nature, au delà d'une utilisation du paysage comme simple proscénium théâtrale du sentimental.

En effet, il paraît presque triviale définir le paysage comme la « Forme » de représentation de la nature par excellence, surtout s'il s'agit de l'âge du Romantisme. La substance exacte de cette « évidence » reste tout de même au niveau d'une superficialité simplement consolidée et qui joue à se soustraire d'une rigoureuse analyse phénoménologique.

Par contre, la scène présentée par Chateaubriand nous offre le point de repère pour une description génétique. La démarche de l'action peut nous montrer une « axiomatique » qui se développe en trois moments: 1) La recherche de la part du sujet (narrateur) d'un point de « visualisation » privilégié – et qui ne coïncide pas forcément avec un générique point de « vue »; 2) « formation » (narrative) du contact visuel avec les macro-phénomènes qui embrassent le milieu (par exemple, la position de l'horizon, la présence et la position du soleil, la présence de tous les phénomènes du ciel qui sont liés aux conditions de luminosité); 3) « construction » (géo-métrisation) de l'espace, d'après l'ordre (cosmétique) de l'image, en constituant l'expression des formes naturelles.

En stigmatisant un peu brutalement la richesse descriptive de Chateaubriand, on pourrait simplement affirmer que son paysage est tout là, dans ce trois moments, qui ne sont pas du tout une pure séquence ou combinaison linéaire, car le coup d'œil (the glance, der [(Augen-)!] Blick) du poète marque chaque fois la singularité vivante du visible.

Le paysage est en effet la « condition-limite » du regard dans l'espace qui demeure *ouvert* au monde. De là on peut bien comprendre, que chaque regard ne cherche – pour ainsi dire, d'une manière accidentelle – dans le paysage simplement tout ce qui est visible; plutôt, qu'il trouve la limite du « tout-visible ».

Si l'œil joue à suivre ces contours de la limite, il peint. L'action est à la limite de l'imperceptibilité. La miniature de sujet entraîne le sujet en miniature. D'autre part, l'action de regarder le *même* paysage qu'on est en train de regarder, une fois qu'on y est là-dedans, emboîté-miniaturisé, c'est l'*ouverture* du paysage lui-même, à travers son identification avec le tableau. Voilà que le « tableau » configuré par l'œil-peintre de René, ainsi singulièrement au milieu, entre une carte géographique et une « nature morte » d'après nature, emporte à son intérieur René lui-même. L'imagination peut tout de même ouvrir davantage la perspective, à vol d'oiseau, jusqu'à rejoindre un point de visualisation suffisamment élevé, tel qu'il consent d'incliner ce tableau (devenu presque carte géographique) et de montrer, anamorphiquement, quelque chose qui demeure invisible. La condition limite ouvre le regard du poète à la motivation du geste narratif: le désir même de voir. Il s'agit de la *concupiscentia oculorum*, qui évidemment n'était pas une invention de Chateaubriand.

La tradition littéraire européenne nous en consigne un modèle, peut-être indépassable, dans l'ascension du Mont Ventoux de Petrarque, datant le 24 avril 1336. Dans la lettre adressée à Dionigi di San Sepolcro, il se trouve comme « conduit » jusqu'au sommet de la montagne, par le plaisir pur de réjouir de la haute perspective (... *sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus*...).

Sur les analogies et sur les variations de cet ascension avec celle de René pourrait bien occuper l'espace d'un livre entier. Nous trouvons à l'instant remarquable le fait que René n'arrive pas au sommet de l'Etna avec les

Confession de Saint Augustin, qui – hélas – s'ouvrent malheureusement juste à la page fustigeant cette *cupiditas* sublime, dont Petrarque et René sont affectés. Cette « petite » variation au sommet du mont, laisse chez Chateaubriand la *concupiscientia oculorum* irrésolue (au moins du point de vue morale) dans le strabisme d'un coup d'œil paradoxale, « coupé » par le cratère et l'infini.

Évidemment, nous sommes ici trop balancés dans une comparaison qui risque de tomber dans un (cratère) aspect caricaturale, mais qui vise à montrer deux éléments, un de continuité et l'autre de transformation, chez Chateaubriand.

Tant Petrarque que René sont conduit dans l'ascension par la *concupiscientia oculorum*. À ce moment là, on assiste à une « spiritualisation » de la nature sous certains aspects équivalente. Cependant, au sommet le regard de Petrarque choisit la *catharsis* du livre, tandis que le regard de René a, peut-être, déjà délibéré pour la *catabasis* du paysage. En ce sens là, seulement chez Chateaubriand nous assistons à une opération d'authentique nature esthétisante.

Il s'agit, pour René, d'une « descente spirituelle », qui se rend encore plus évidente alors que le regard se dédouble et la parole con-sent à l'œil de saisir le « tout-visible » du paysage: c'est un saisir-limite (un « saisissement »!) que, à la limite, il ne peut rien (plus) saisir.

L'invisible anamorphique de Petrarque reste transcendant (ou, peut-être, dans ce qu'il a *vraiment* lu dans les *Confessions*); l'invisible de Chateaubriand est par contre in-scrit (caché) dans le paysage même. D'une manière sublime, l'action cathartique du regard reste à quelque centimètre du désastre. Le parchemin ne peut se dérouler à l'infini.

27. Coup d'œil et nature sublime

La condensation de l'œil poétique déjà dans l'expérience de l'ascension. Rien n'est si esthétique que le regard vers l'haut, le coup d'œil qui englobe la grandeur de la montagne trace un horizon non-euclidien qui traverse la description.

Ah! Ce ciel, cette douce et puissante voûte bleue reposant sur la montagne ou sur la plaine solide et pareille à la mer – quelle redoutable omnéité dans l'unité! Je ne connais aucune autre union parfaite du sublime et du beau, aucune, veux-je dire, qui soit sensible à la même minute, bien qu'à des facultés différentes, chaque faculté pourtant se trouvant prédisposée d'elle-même à recevoir les modifications spécifiques des autres. Pour l'œil, c'est une coupe renversée, l'intérieur d'une vasque de saphir, une beauté parfaite de forme et de couleur. Pour l'esprit, c'est l'immensité; mais l'Œil même a la sensation de (pouvoir) regarder à travers, avec (un) sentiment que donne à cet organe ce qui est solide et limité, (mais) l'œil sent que c'est sa puissance à lui qui est limitée, et non l'objet.

Coleridge, *Journal intime*, « La force créatrice des mots et des images », tr. fr. par G. Garampon

Dans l'analyse du paragraphe précédent, nous avons cherché à montrer comment l'événement du paysage crée, presque *more geometrico*, par interaction. Les aspects de motivation – le désir de voir – constituent les conditions *a parte subjecti* du paysage. Par là, on s'explique parfaitement l'adhésion esthétique immédiate, au XVIII^e et XIX^e siècles, à la supposition du milieu privilégié – *amoenus* ou *horribilis* qu'il soit.

La notion même de « paysage », par exemple entendue chez Paolo D'Angelo d'une manière bien canonique, consiste essentiellement en cette forme d'évidente empathie entre l'âme de l'artiste et la forme spatialisée du milieu naturel: bref, il s'agit de la notion de paysage comme « identité esthétique » du lieu.

La catégorie de l'identité, bien que fort justifiée dans le contexte du discours, nous paraît néanmoins suffisante à expliquer les éléments de motivation et

sympathétiques, qui souvent conduisent au paysage en termes génériques, tel qu'il s'offre à une description générale. Mais la structure littéraire du paysage nous échappe, tandis que l'opération esthétique de désencadrer la nature et d'ouvrir l'espace au regard poétique se dissout.

Nous signalons, encore une fois, la complexité du regard du poète et, par là, nous proposons de faire suivre, à l'œil stéréoscopique de Chateaubriand, l'œil hypertrophique de Coleridge. Le but serait de donner l'idée, à ce moment tout simplement comme suggestion, que la *distance* entre un sujet visualisant et un paysage – entendu comme reflet d'une condition-limite –, reste inépuisable: le paysage, à vrai dire, vit grâce à cette différence. Il reste essentiellement un *différentiel esthétique*, il l'a suffisamment montré même du point de vue historique.

De Petrarque à Coleridge – en passant par exemple à travers, bien sûr, Chateaubriand, Keats, Hölderlin et Lamartine – l'œil du poète, avant de se faire le « don » d'un point de vue *sur* un milieu naturel, il l'a, pour ainsi dire, déjà métriquement dé-codifié, écrit en vers.

Si le modèle pour Chateaubriand était Petrarque, celui de Coleridge, poète métaphysique surfin, nous paraît plus proche à une figuration de Dante. La « omnéité dans l'unité », l'idée d'une union parfaitement achevée du beau et du sublime – ou à mieux dire, avec une modalité « anaphorique » tout à fait anglaise: du sublime *et* du beau – ne peuvent que fusionner l'œil (majuscule) et la nature. Il s'agit d'une capacité de produire des objets-images, qui parlent eux-mêmes: une vision « sculptée » et « parlante » dans le « Temple » de la Nature.

Dans la *Divine Comédie*, le seul milieu « naturel » visité par Dante, où nous assistons à quelque chose de pareille est le *Purgatoire*, notamment aux premier rocher, dès qu'il rencontre sur son chemin les bas-reliefs d'une perfection (évidemment) divine, le célèbre « *visibile parlare* » (*Purg.*, X, v. 95), et qui requièrent une condition d'intelligibilité à la limite de l'ineffable. « Parler l'image », laisser que l'image parle pour elle-même, et que la condition médiale des mots devienne tellement diaphane, au point qu'elle déclenche une culmination du regard.

Il s'agit d'une opération à la limite du hallucinatoire, où le paysage risque *réellement* de s'estomper, et à la limite, de disparaître.

Or, tout cela montre que les opérations poétiques avec le paysage offrent, grâce au différentiel esthétique, une variation presque infini.

Une confrontation micro-logique du passage de Chateaubriand avec celui de Coleridge est, malheureusement, au dehors d'une économie textuelle. Tout de même, une première analyse des outils systémiques peut montrer que les opérations du regard jouent et s'entrelacent autour une idée de circularité. La propriété « circulaire », qui insiste sur l'œil, ne se limite statiquement à symboliser la conformation même de l'œil. Elle révèle, plutôt, le dynamisme interne de la description.

Si elle se « concentre » sur un élément naturel, elle crée au même temps les conditions pour un déplacement du centre visuel. En bref, il s'agit de décrire idéalement un cercle qui est toujours en train de dédoubler son centre, long l'axe de la description, en se métamorphosant dans une ellipse.

Il n'est pas étonnant, que l'œil, d'après un décours temporel, doive « laisser de côté » n'importe quel détail, en saisissant toujours l'ensemble du coup l'œil.

Il s'ensuit que le deux feux de l'ellipse-paysage sont l'« œil » et le « ciel/horizon » – la « voûte bleue » de Coleridge – à savoir le phénomène naturel le plus étendu ou, si l'on veut, le limite empirique du visible même. L'évidence, plutôt grossière, représentée par le fait de pointer l'œil et le ciel comme feux du paysage elliptique, ne doit pas surprendre: il s'agit d'une banalité incontournable, qui de nécessité tient à tout ce qui ne fonctionne que comme point d'appui.

La question centrale est, par contre, que le paysage littéraire est de nature excentrique, et que son excentricité lui est donnée par l'éloignement que la narration crée entre le deux feux. On dit « narration », parce que le mot « imagination » pourrait être déroutant, lorsqu'il faut aussi noter que la distance et l'éloignement entre le deux feux n'a rien à voir avec une « loi interne ». Dans certaines lyriques par exemples, l'élément de l'eau joue un rôle intéressant. Il y a des formes naturelles qui déclenchent des variations imaginatives, et qui puissent tasser ou serrer le « tableau ».

28. Milieu idéal et nature non contaminée

L'exotisme représente une situation structurelle de l'esthétique de la nature, alors que cette dernière offre, comme solution à ses apories sur la définition de la beauté naturelle, son « passage » à rebours de la *póiesis* à la *mimesis*. Ce retour redevient justement euporétique grâce à la construction du paysage, dont la mise en œuvre de l'altérité spatiale est une question incontournable.

À cet égard, c'est sans doute Chateaubriand l'auteur qui pousse le goût pour la représentation de l'exotique jusqu'à ses extrêmes conséquences.

L'entrelacement génétique dans la composition de ses œuvres romanesques américaines, *Atala*, *René* et *Les Natchez* – à vrai dire dans ce cadre il faudrait maintenir aussi son *Voyage en Amérique* – nous donne une « unité » du sujet qui se nourrit paradoxalement d'une prolifération.

La question centrale est, par contre, que le paysage littéraire est de nature excentrique, et que son excentricité lui est donnée par l'éloignement que la narration crée entre le deux feux. On dit « narration », parce que le mot « imagination » pourrait être déroutant, lorsqu'il faut aussi noter que la distance et l'éloignement entre le deux feux n'a rien à voir avec une « loi interne ». Dans certaines lyriques par exemples, l'élément de l'eau joue un rôle intéressant. Il y a des formes naturelles qui déclenchent des variations imaginatives, et qui puissent tasser ou serrer le « tableau ».

Figuration, configuration et transfiguration: voilà la démarche excentrique du paysage littéraire. À cette allure correspondent, il faut le souligner, une infinité de variations. Elles sont aussitôt corrélées à deux formes *primitives* (« Ur-formen ») d'ambiance naturelle, qu'on désigne ici par la locution « points culminants » (PC), de type extatique ou dynamique et dénotés par une polarité. Voilà le cadre complet, d'après cette catégorisation:

ambiance	Polarité	macrostructure	archetype	Espace (field of vision)
PC extatique	+	Lac	Goutte	plein
PC extatique	-	Vallée	Feuille	limité
(<i>dispositio</i>)	0	Lumière, luminosité	(<i>medium</i>)	0
PC dynamique	+	Montagne	Feuille	partiel
PC dynamique	-	Océan	Goutte	vide

À bout du compte, il semble que cette catégorisation schématique exclut plusieurs formes naturelles « intermédiaires », dont la plus éclatante est sans doute le fleuve. Il n'est pas nécessaire de souligner, que cours d'eau, flots, ruisseaux, rivières, torrents, sources, fontaines, cascades, etc., ont une importance capitale dans la représentation générale d'un paysage. Et un discours analogue peut se diriger sur rochers, prairies, pâturages, etc. Un raccourci serait de concevoir toute forme « moyenne » comme une combinaison des formes primitives. Et par contre, ici l'adjectif « primitif » ne vise pas à la simple forme naturelle, à l'objet empiriquement donné. Nous croyons tout simplement qu'elle ne représente pas des « points culminants » du paysage littéraire, bien que leur présence dans la description ne soit moins « caractérisant » que celle des macrostructures. Il s'ensuit aussi une considération analogue pour ce qui concerne le « trousseau » botanique, qui représente, si l'on accorde le rapprochement un peu audacieux, la « matière » (la *hyle* aristotélicienne), mais non la « forme » (l'*eidos*) excentrique du paysage.

29. Genèse de la stérilité

Le désert n'est pas simplement le règne du privatif, son espace tient à remplir le vide avec l'imagination et le désir. La fertilité du désert consiste dans sa stérilité.

Dans le cas de la poésie, les instances descriptives de la beauté naturelle ont leur complément dans la nature humaine: les formes belles de la Nature sont telles, car elles sont reconnues par une belle Âme. Seulement cette dernière peut, dans l'acte de les reconnaître, éviter de les dissoudre: même le paysage a une « âme ». Delille avait déjà reconnu que « décorer » la nature, d'un point de vue poétique (et empirique) ne signifie que la destruction – en sens esthétique. Il fallait probablement un œil poétique moins minutieux, mais plus puissant dans l'action de réfléchir l'«Âme » du paysage.

C'est par là qu'on rencontre la position ambitieuse sur le paysage de Wordsworth. Chez lui, le mot « âme » n'exige qu'une projection intuitive dans la métaphysique de son époque. Elle peut aussi bien être entendue comme une coordination psychophysique, à laquelle la « Nature » même offre hôtellerie, consolations, réfection.

Il s'agit d'éléments de motivation, qui généralement sont considérés comme un *terminus a quo* de son esthétique de la nature. Par contre, la tentation de les configurer comme un *terminus ad quem* pourrait ouvrir à la compréhension d'une énorme opération de nomination – la Nature – à savoir d'un objet du désir « hébergeant / hébergé ». Dans une possible « sémantique » de l'esthétique chez Wordsworth, on dirait que l'âme est une hyponymie de la nature.

Puissance et présence du paysage se trouvent conjugués déjà dans la simple évocation du regard nié:

(...)

Ces belles formes,

Durant cette longue absence, n'ont pas été pour moi

Comme un paysage aux yeux d'un aveugle:
 Mais souvent, dans des chambres solitaires, et dans le vacarme
 Des villes et des cités, je leur ai dû
 Dans des moments de lassitude, des sensations agréables,
 Senties dans le sang, et senties par tout le cœur,
 Passant même dans l'esprit plus pur,
 Apportant une régénération tranquille: – des sentiments, aussi,
 De plaisir dont je n'avais pas le souvenir.
 (*Tintern Abbey*, v. 22-31)¹⁴⁸

Cette attitude à l'évocation de la nature, en tant que « Forme suprême » regagne clarté d'expression dans la maturité. Jusqu'à ce moment là, le paysage est un serment, une sorte de « Terre promise » de la forme à venir:

(...)
 Sans manquer à aucune juste retenue,
 Je l'espère, de la réelle modestie –
 Tel fut mon sentiment, dans l'univers de Londres.
 L'Esprit de la Nature agissait là sur moi;
 L'âme de la Beauté et d'une Vie durable
 M'accordait son inspiration, répandant –
 A travers pauvres formes et couleurs, parmi
 La presse des objets transitoires, fugaces –
 La calme, et l'Harmonie où l'âme s'ennoblit.
 [*Le prélude , ou la croissance de l'esprit d'un poète*, VII, v. 763-771, tr.fr. de L. Cazamian]¹⁴⁹

148 These forms of beauty have not been to me,/ As is a landscape to a blind man's eye:/ But oft, in lonely rooms, and mid the din/ Of towns and cities. I have owed to them,/ In hours of weariness, sensations sweet,/ Felt in the blood, and felt along the heart,/ And passing even into my purer mind/ With tranquil restoration: – feeling too/ Of unremembered pleasure; (...) [TA, 22-31]

149 Not violating any just restraint,/ As may be hoped, of real modesty, –/ This did I feel, in London's vast domain./ The Spirit of Nature was upon me there;/ The soul of Beauty and enduring Life/ Vouchsafed her inspiration, and diffused,/ Thought meagre lines and colours, and press/ Of self-destroying, transitory things,/ Composure, and ennobling Harmony. [P, VII, 763-771]

Il y a une sorte de négociation entre âme et paysage. On comprend, qu'il s'agit d'un processus dynamique et d'action réciproque, mais qui se laisse pénétrer par une discrasie du regard, entre le singulier et le pluriel: d'un côté le poète manifeste le désir infini de « formes » naturelles, qui troublent sans cesse son âme; de l'autre, la beauté de la nature possède une fonction régulatrice – médicale – dans le Chaos intérieur:

(...) La cataracte bruyante
 Me hantait comme une passion: le rocher élevé,
 La montagne, le bois sombre et profond,
 Leur couleurs et leurs formes, étaient alors pour moi
 Un appétit – un sentiment et un amour
 Qui n'avaient nul besoin de charme plus profond,
 Fourni par la pensée, ni d'intérêt
 Qui ne fût emprunté à l'oeil.

(*Tintern Abbey*, v. 76-83)¹⁵⁰

(...)
 Mais laissons tout cela; et disons que ces joies
 (Telles qu'elle étaient), je les cherchais alors
 Insatiatement; vives, mais non profondes,
 J'errais de mont en mont, de rocher en rocher,
 Cherchant toujours à combiner des formes neuves,
 Des plaisirs neufs, un champ plus vaste pour la vue,
 Orgueilleuse de ses dons propres, et heureuse
 De conduire au sommeil les facultés de l'âme.

[*Le prélude , ou la croissance de l'esprit d'un poète*, XII, vv. 140-147, tr.fr. de L. Cazamian]¹⁵¹

150 (...) The sounding cataract/ Haunted me like a passion: the tall rock,/ The mountain, and the deep and gloomy wood,/ Their colours and their forms, were then to me/ An appetite: a feeling and a love,/ That had no need of a remoter charm,/ By thought supplied, or any interest/ Unborrowed from the eye.(...) [TA, 76-83]

151 But leave we this : enough that my delights/ (Such as they were) were sought insatiably./ Vivid the transport, vivid thought not profound,/ I roamed from hill to hill, from rock to rock,/ Still craving combinations of new forms,/ New Pleasure, wider empire for the sight,/ Proud of her own endowments, and rejoiced/ To lay the inner faculties asleep. [P, XII, 140-147]

30. *Vraisemblances du paysage et ressemblances de l'expression : le jardin et les eaux*

L'idée ornementale est toujours à disposition du mensonge : l'exotisme faussement sauvage du jardin anglais.

(...); mais enfin l'Angleterre

Nous apprend l'art d'orner et d'habiller la terre.

Delille, *Les jardins*, III, vv. 27-28.

Le jardin représente la forme la plus accoutumée pour la cosmétique du paysage: il inaugure le moment figuratif plein du paysage. Il en résulte, que le jardin est le paysage à excentricité « 0 », ou bien la circularité presque parfaite du regard qui sélectionne le milieu dans son degré de représentation le plus convenable. Une conformité pareille s'accorde fort bien au principe d'imitation selon l'esthétique classique du XVIIIe siècle, de Dubos à Batteux. C'est Jacques Bosquet¹⁵² qui le souligne, le XVIIIe siècle accède au paysage par la porte du jardin.

Ainsi, on comprend aisément les raisons de l'énorme fortune de l'œuvre *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages* (1782) de Jacques Delille.

Dans la France au XVIIIe siècle, les fortunes de l'union mystique entre peinture de paysages, poésie bucolique et pratique du jardinage débutent évidemment avant la parution de ce poème. Préceptes sur comment soigner chaque détail du jardin et fantaisie artistique composaient un plan esthétique de grandeur incalculable, dont faisaient part aussi l'élaboration capricieuse de la mythologie et la traduction de la poésie ancienne. L'emblème de cette conception est sans doute Claude-Henri Watelet (1718-1786), auteur du poème *L'art de peindre* (1760) e de l'œuvre *Essai sur le jardins* (1774). En 1758 Watelet achète un territoire au bord de la Seine et décide d'en faire un jardin: il s'agit du célèbre *Moulin-Joli*. Plus qu'un simple « objet » de culte, le jardin devient un programme

152 BOSQUET, J. – *Anthologie du Dix-huitième siècle romantique*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 60.

complet d'esthétique: « un poème naturel et sentimental ». On peut bien voir, comment cette définition s'accorde à la perfection avec le sujet de Delille.

Les Jardins est certainement une œuvre apologétique très raffinée, qui ne vise d'une façon générique ni le paysage, ni encore moins la nature. Les connaissances très approfondies de l'auteur en matière du jardinage constituent la dramaturgie du regard sur la nature. S'il montre, par exemple, une affliction pour les jardins géométrisés par rapport aux jardins anglais, c'est parce que l'Ordre du jardin est déjà dans son œil, et il ne faut pas la gaspiller au dehors. Ses argumentation conduisent la tournure du vers presque au syllogisme, pendant que ses observations suivent d'une manière presque maniaque le tour du regard.

Différemment de Chateaubriand, Delille fabrique son Etna en miniature, mais sa « volonté de puissance » visuelle est exactement identique. Mais la circularité du regard commence peu à peu à trouver des légers défauts.

Le Chant troisième nous présente un intérêt particulier. L'eau occupe une position centrale, en donnant aux perspectives pittoresques un dynamisme qui déborde la centralisation du champ de la vue: le *panopticum* du jardin commence à déplier la nécessité de prolonger le regard au delà du jardin même:

O rochers! Ouvrez-moi vos sources souterraines;
 Et vous, fleuves, ruisseaux, beaux lacs, claires fontaines,
 Venez, portez partout la vie et la fraîcheur.
 Ah! qui peut remplacer votre aspect enchanteur?
 De près il nous amuse, et de loin nous invite:
 C'est le premier qu'on cherche, et le dernier qu'on quitte.
 Vous fécondez les champs; vous répétez les cieux;
 Vous enchantez l'oreille, et vous charmez les yeux.
 Venez: puissent mes vers, en suivant votre course,
 Couler plus abondans encor que votre source,
 Plus légers que les vents qui courbent vos roseaux,
 Doux comme votre bruit, et pur comme vos eaux!
 [*Les jardins*, III, vv. 214-225]

Les différentes formes de l'eau enchantent l'œil et l'oreille, pendant qu'elles invoquent la fécondité, activité réelle pour les champs, imaginaire pour la versification. Mais il s'agit d'une invocation ...« à venir »: une sorte de renversement de positions de Ulysse avec les sirènes. Delille résiste, mais – hélas! – ses vers sont entraînés par la courante. Tout cela affaiblit la profondeur et la précision du champ de vue:

Autant que la rivière, en sa molle souplesse,
D'un rivage anguleux redoute la rudesse;
Autant les bords aigus, les longs enfoncements,
Sont d'un lac étendu les plus beaux ornemens.
(...)
L'œil aime dans un lac une vaste étendue;
Cependant offrez-lui quelques points de repos.
Si vous n'interrompez l'immensité des flots,
Mes yeux sans intérêt glissent sur leur surface.
[*Les jardins*, III, vv.426-429; 435-438]

Les deux passages montrent, toujours à la surface du lac, l'esprit d'unité décorative. Mais la possibilité de maîtriser tant la « surface » que la force ornementale devient de plus en plus défraîchie. L'œil, étourdi par « ...l'immensité des flot », doit avouer la nécessité de consigner son témoignage à l'imaginaire: il cherche à échapper à la répétition. Et c'est dans le quatrième Chant, juste au moment où Delille réitère la rime « yeux / cieux » (à l'inverse), que le point d'escapade, au delà du jardin devient inévitable:

L'imagination y devance les yeux:
Plus loin, c'est un beau lac qui réfléchit les cieux;
Tantôt, dans le lointain, confuse et fugitive,
Se déploie une immense et noble perspective;
[*Les jardins*, IV, vv. 105-109]

Le « beau lac » ici a définitivement perdu ses camarades (fleuves, ruisseaux, sources, etc.) et, isolé dans l'interdiction imaginative – la rature du Lointain –, il

reste déshabillé de toute parure. Comment pourra-t-il, un œil si fatigué dans la surface du lac, à réjouir d'une « perspective » au même temps « confuse et fugitive » et « immense et noble »?

V – Ekphrasis vivante : l'écriture face au visuel

La question de l'image ne traverse pas simplement la surface des textes littéraires, mais pénètre les motivations poétiques les plus profondes.

Le jardin de Delille, on vient de l'observer, se dépasse et surpasse le paysage pittoresque qui paraît dénoter sans doute l'esthétique de la nature exprimée par *Les Jardins*. La beauté n'est jamais immédiate, surtout quand elle vient déguisée pour paraître immédiate.

Les derniers vers cités montrent que le beau naturel (le lac) est une grandeur de corrélation, qui peut venir saisie à travers le jeu entre la sensibilité (yeux) et l'imagination (cieux). L'aspect réfléchissant de la créativité artistique – que Delille consignait imprudemment aux eaux coulantes – porte les stigmates d'une activité inconditionnée. Cette créativité trouve le paysage, mais elle ne peut capituler devant la variété des formes.

On retrouve encore la *concupiscentia oculorum* (« ...*empire for the sight...* ») de Petrarque et de Chateaubriand. Chez Wordsworth, tout de même, ce désir de puissance de la vue s'unit à sa recherche « combinatoire » de formes nouvelles, qui n'est pas forcément un mouvement d'ouverture. Dans son regard impérieux le désir des « nouveautés », transmises par la nature, n'y enferme que du passé. Il nous semble de pouvoir conclure, que la spatialisation du paysage garde une nostalgie pour les belles formes du jardin de Delille.

D'autre part, l'excentricité du paysage commence aussi par l'idée de *nostos*, qui prélude à la circularité du retour. Un retour, s'il était possible, de l'âme dans l'espace physique du paysage.

Or, peinture et description littéraire au XVIII^e siècle se trouvent en compétition sur le terrain de la représentation du paysage. Tout d'abord, la question touche la capacité technique que chaque discipline artistique possède de « saisir » en général la réalité physique.¹⁵³

¹⁵³ Le verbe « saisir » emporte en effet une ambivalence sémantique, qui reste à la base de la

En autres termes, les diverses formes d'expression artistique posent au milieu du débat, très brûlante au XVIII^e siècle, la question de l'imitation de la nature. Il y a plusieurs approches au problème général de la mimesis, ou, si l'on préfère, de la production technique d'une « copie » d'après l'imitation de l'« original ».¹⁵⁴ Comme la vue est considérée, déjà à partir de la métaphysique platonicienne, la faculté de la perception humaine la plus noble et la plus « conforme » à la vérité intelligible de la chose – l'idée –, l'image est devenue la « forme » de représentation par excellence des objets.

Ici, on se limite à signaler, par rapport au sujet de l'histoire de la peinture, que la question de l'imitation touche sans doute le problème générale de l'image – après, évidemment, avoir accepté une quelque définition de qu'est-ce que c'est une « image » –, notamment de son interaction entre la perception visuelle et sa « traduction » par le dessin, la couleur et le *chiaroscuro*.

Dans cette interaction il ne faut pas oublier que pour la peinture – et surtout pour le peintre, en tant qu'acteur performante – perception « en acte » et rétention des images dans la mémoire sont deux moments en stricte corrélation, de sorte que même l'histoire de l'art a souvent du mal à tracer, dans l'analyse de l'œuvre, une frontière pleinement distinguée entre eux.¹⁵⁵

nature humaine, car il vise tant à l'acte d'appréhender, d'attraper, de « capturer » quelque chose qui était déjà « au dehors » de nous; que l'acte de concevoir quelque chose « dans » nous-mêmes – donc de l'emporter dans l'espace de nos sens et nos perceptions. Si saisir la réalité, dans son effectivité (ou vérité), signifie suivre des règles et de procédures, qui sont bien déterminées et codifiées par le langage propre à une « discipline », alors il arrive que toute technique « artistique » ne se propose que d'atteindre le degré le plus haut de mimèse.

¹⁵⁴ Cf., SCHENKER, Manfred – *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Hildesheim 1909 (1977), notamment pp. 24-28.

¹⁵⁵ Cf., LECARPENTIER, Charles-Jacques-François – *Essai sur le paysage, dans lequel on traite des diverses méthodes pour conduire dans l'étude du paysage, suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre, ouvrage utile aux amateurs*, Paris 1817, pp. 44-45. Il paraît que Lecarpentier suppose, par exemple, que Ruysdael était sur place, alors qu'il peignait Les Cascades des Schloßberg.

Chez Keats, il y a des traces d'un potentiel développement logique de ce retour impossible de Wordsworth. C'est donc une sorte de « prélude » à une possible transfiguration du paysage.

On the Grasshopper and Cricket représente décisivement le stade avancé de métamorphose du regard sur le paysage: dans ce « fragment » de paysage, la controverse frontière entre le jardin et l'espace naturel – controverse parce qu'elle demeure toujours tout près du jardin même, mais au delà du pittoresque – peut s'estomper par le moyen d'une opérations de transfiguration de l'empire de la vue:

La Cigale et le Grillon

La Poésie de la Terre jamais ne meurt:
 Quand tous les oiseaux défaillent sous le soleil brûlant,
 Et se cachent dans la fraîcheur des arbres, une voix court
 De haie en haie par la prairie fraîche fauchée;
 C'est la voix de la cigale; elle mène le branle
 Dans la féerie d'été puis – car il n'est point de terme
 A ses enchantements – épuisée de plaisir,
 S'enivre d'indolence sous une herbe accueillante.
 La Poésie de la Terre ne s'achève jamais:
 Dans la désolation d'un soir d'hiver, quand le gel
 A tissé son silence, de l'âtre monte
 Le chant aigu du grillon, dont la chaleur sans cesse croît,
 Apportant à celui que gagne la torpeur
 Le chant de la cigale parmi le mont herbeux.
 (tr.fr, par Victor Thaubois)¹⁵⁶

156 The poetry of earth is never dead:/ When all the birds are faint with the hot sun,/ And hide in cooling trees, a voice will run/ From hedge to hedge about the new-mown mead;/ That is the Grasshopper's-he takes the lead/ In summer luxury,-he has never done/ With his delights; for when tired out with fun/ He rests at ease beneath some pleasant weed./ The poetry of earth is ceasing never:/ On a lone winter evening, when the frost/ Has wrought a silence, from the stove threre shrills/ The Cricket's song, in warmth increasing ever,/ And seems to one in drowsiness half lost,/ The Grasshopper's among some grassy hills.

Chez Wordsworth l'âme se trouvait emboîtée dans le paysage, à cause du désir de « Forme ». Là, chez Keats, elle est intériorisée par le paysage lui-même. Il y a aussi un rappel au possible effet narcotique du paysage, car la substance du vers 1 (et 9) est épigraphique, presque une disposition avant (devant) la mort. Ainsi, à l'intérieur de ces deux petites sphinx, Keats dissout chaque image dans un son, la luminosité s'éteint, la chaleur devient roideur. Mais il s'agit d'une formule magique: « the poetry of earth » n'est qu'une négation toujours niée (« ...never... »), lorsque la terre de la poésie se matérialise dans l'espace d'un cri (« shrills... hills »).

31. « éidola legómena », « visibile parlare » et l'expressions imagée

Les exemples littéraires qui conduisent vers une compénétration de texte et image sont presque infinis, car c'est la représentation de la nature qui oblige à cet entrelacement structural.

Avec Hölderlin et Lamartine nous pouvons aborder un autre niveau du paysage. Ceci ne reste plus bridé par l'opposition entre perception et souvenir d'une forme naturelle immédiate. On parle évidemment de deux poètes certainement antithétiques sous plusieurs points de vue. Et néanmoins, à travers des timbres stylistiques différents, ils nous donnent l'idée d'une nature qui travaille le langage d'une manière réfléchie.

L'œuvre emprisonnée dans l'idée fixe de posséder l'objet « nature » pétrifie l'œil sur le paysage. La nature devient un simulacre. Par contre, la nature comme « sujet » ouvre à l'humain. Ceci peut se reconnaître dans un élan mystique. La sacralité de la Nature – le « Temple » que le poète visite tout simplement en se promenant dans un bois – croise la poésie tant de Hölderlin que de Lamartine. Le paysage n'est pas, alors, simplement « introduit » dans l'âme, ni celle-ci cherche simplement l'abri des formes naturelles.

Cet espace joue sur l'ambivalence entre l'intérêt pour les contours de la forme naturelle (*morphê*) et la nostalgie pour une « Forme » (*eidos*) de l'esprit. Intérêt pour le naturel et sacralisation de la Nature cherchent un point d'union « virtuel ». On retrouve ce modèle, différemment déclinée, chez auteurs comme Goethe, Schiller et Novalis. Or, si la « Forme » pénètre et se réalise dans le monde, c'est grâce à l'action (*poiesis*) du génie: voilà la virtualité.

Dans cette perspective, on peut dire que chez et Hölderlin et Lamartine le paysage littéraire est un défi éternel entre configuration et transfiguration: chez l'allemand la démarche vers une transfiguration sublime du milieu crée à son tour une configuration « hallucinatoire » de l'esprit, tandis que le poète français touche à la dimension du sublime d'une manière plus proche à la tradition de l'expérience intérieure: puissance de l'*epos* et efficacité élégiaque.

La Grèce de Hölderlin est évidemment un « objet » trop macroscopique pour être entièrement plié aux raisons d'une analyse du paysage littéraire. Le *Hyperion* montre pleinement comme illusion et déception politiques peuvent être bien « localisées », mais pas « naturalisées ». S'il y ait une « politique » du paysage, elle resterait, au sens strict, une *polis* peuplée par des dieux: la tâche de la deviner par le coup d'œil du « matelot » reste, tout de même, une ambition paysagiste. Sur cette ligne nous retrouvons un moment lyrique splendide de la même époque, *Der Archipelagus* (1800), un poème en examètres. Dans le poème Hölderlin entrelace admirablement les lieux « vivants » de la Grèce avec la consécration du passé culturel, en soignant particulièrement Athènes. La première partie s'adresse directement au « Lieux » par excellence, en tutoyant avec le paysage:

Père Archipel ! me voici près de toi saluant ton repos !
 Car tu vis, ô Puissant ! et toujours sans vieillir tu reposes dans l'ombre
 De tes monts, comme alors, et toujours étreignant de tes bras de jeune homme
 La terre que tes vagues entourent, le pays ravissant de tes filles.
 Pas une île perdue ! Oh, pas une des fleurs de tes eaux n'est perdue !
 Crète est debout et Salamine a reverdi, et, sous la lueur des lauriers
 Ornée d'une auréole de rayons, à l'heure où s'enflamme l'aurore,
 Délos élève son front inspiré ! Et Ténos et Chios
 Regorgent de fruits empourprés, et, du haut de ses collines ivres,
 La boisson de Cypros ruisselle, et, sur les pentes de Kalauria
 Comme alors, les ruisseaux argentés gagnent l'onde ancestrale du Père !
 Toutes sont là, les îles, les mères immortelles des Héros.
 Les printemps successifs voient leurs fleurs ; mais au temps où du fond de l'abîme
 La flamme de la nuit, l'ouragan souterrain déchaînant sa fureur,
 Saisissait tout à coup l'une d'elles et jetait dans ton sein la mourante,
 Tu restais patient et divin, car ta face impassible aura vu
 Plus d'un monde apparaître et sombrer sur les gouffres remplis de ténèbres.
 [Der Archipelagus, trad. par J. Tardieu, P. Jaccottet et G. Roud, pp. 823-824]¹⁵⁷

157 Immer, Gewaltiger! Lebst du noch und ruhest im Schatten/ Deiner Berge, wie sonst; mit Jünglingarmen umfängst du/ Noch dein liebliches Land, und deiner Töchter, o Vater!/ Deiner Inseln ist noch, der blühenden, keine verloren./ Kreta steht und Salamis grünt, umdämmert von Lorbeern,/ Rings von Strahlen umblüht, erhebt zur Stunde des Aufgangs/ Delos ihr

L'Archipel garde la teneur mythique dans la lumière d'une humanité diffusée partout. La hauteur du point de visualisation est vertigineuse, mais voilà l'excentricité par excellence: de là-haut Hölderlin découvre et nomme île par île, en transformant la terre en tissu, en fibre végétale et animale, jusqu'à la chair humaine. Il s'agit d'une description où chaque lieu est lié à l'autre par une liaison de sang (« Deine Töchter ... Deiner Töchter », « Wasser des Vaters », « Heroenmütter »). Le Lieu enregistre un « court-circuit », dans l'omnité des phénomènes que la nature peut produire, de la simple floraison jusqu'à l'éruption dévastatrice (un vers commence avec « Blühend » et termine avec « Abgrund »). Une telle complexité nous porte à conclure qu'il y a un vrai congé du « soutenable » par la vue, bien que chaque image évoquée est dramatiquement en chair et os: in-plausible et absolument vrai. Nous devinons le même effet dans le passage de l'épique à l'élégiaque. Dans la très célèbre lyrique *Hälfte des Lebens*, Hölderlin réduit l'image du paysage à une allusion angoissante, mais qui garde à son intérieur la limpidité du cristal:

Moitié de la vie

Chargé des poires jaunes

Et d'égglantines

La terre est suspendue sur le lac.

Et vous, cygnes gracieux

Ivres des baisers

Vous plongez la tête

Dans l'eau qui apaise.

L'hiver venu, où prendre,

begeistertes Haupt, und Tenos und Chios/ Haben der purpurnen Früchte genug, von
trunkenen Hügeln/ Quillt der Cypriertrank, und von Kalaureia fallen/ Silberne Bäche, wie einst,
in die alten Wasser des Vaters./ Alle Leben sie noch, die Heroenmütter, die Inseln,/ Blühend
von Jahr zu Jahr, und wenn zu Zeiten, vom Abgrund/ Losgelassen, die Flamme der Nacht, das
untre Gewitter,/ Eine der holden ergriff, und die Sterbende dir in den Schoß sank,/ Göttlicher!
Du, du dauerst aus, denn über den dunkeln/ Tiefen ist manches schon dir auf und
untergegangen.

Hélas! les fleurs, où prendre
 Les rayons du soleil
 Et l'ombre de la terre ?
 Les murs sont debout
 Muets et froids, le vent fait
 Crisser les drapeaux.

[*Hälfte des Lebens*, tr. fr. par M. Alexandre, in: *Hölderlin, le poète*, Marseille: R. Laffont, 1942, p. 178]¹⁵⁸

Il s'agit d'une esquisse « impossible » (il paraît que l'éditeur même avait pensé, que « poires » était une erreur de transcription, à la place de « fleur »!) et, même ici, absolument conformée aux canons du paysage idyllique. Le lac n'accueille simplement les cygnes: il cherche « saintement » à les noyer.

158 Mit gelben Birnen hängen/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See, Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser./ / Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein,/ Und Schatten der Erde?/ Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/ Klirren die Fahnen.

32. La « concupiscentia oculorum » : *L'œil du désir*

L'intentionnalité du regard, la volonté de voir, le désir de visibilité ne sont pas des expressions en simple synonymie, plutôt ils peuvent être conçus comme les trois axes sur lesquels se joue la représentation de l'œil du poète.

Soit qu'il s'agit de la plaine marine, soit par contre qu'il s'agit de l'énigmatique clôture du lac, l'œil de Hölderlin a sans doute conduit le paysage à une condition-limite de la visibilité. C'est une opération qui exalte aussi la sacralité de la Nature. Ici, dirait Heidegger, l'essence du poétique s'empare de l'essence du naturel, là où par le mot « nature » (*physis*), il comprend la signification « être ».

L'expérience spirituelle de Lamartine peut être considérée antithétique à celle de Hölderlin. Au niveau de la configuration du paysage son approche est plus directe, moins médiatisée par l'expression culturelle du mythe, et pourtant éclaircie par une lumière intérieure qui projette son ombre au dehors. Une analyse stylistique pourrait confirmer d'autres points de confrontation entre les deux auteurs. Du point de vue des « objets » macroscopiques, Lamartine peut bien se considérer un poète « d'après nature », bien que l'expérience de Hölderlin avec la montagne n'est pas inférieure en intensité à celle de Lamartine. L'excentricité recherchée par Lamartine est moins éclatante. Dans l'expérience de l'ascension il manifeste quelque chose qui paraît un simple « aller et retour » du beau au sublime. Mais il s'agit d'une sereine et olympienne promenade, qui se transforme dans une véritable escalade vers l'abîme:

LA SOLITUDE

Heureux qui, s'écartant des sentiers d'ici-bas,
A l'ombre du désert allant cacher ses pas,
D'un monde dédaigné secouant la poussière,
Efface, encore vivant, ses traces sur la terre,
(...)

[*Nouvelles méditations*, La solitude, vv. 1-4]

Tantôt les rocs minés sur lui pendent en voûte,
 Et tantôt, sur leurs bords tout à coup suspendu,
 Il recule étonné: son regard éperdu
 Jouit avec horreur de cet effroi sublime,
 Et sous ses pieds longtemps voit tournoyer l'abîme.
 [Nouvelles méditations, La solitude, vv. 28-32]

Ainsi, lorsque notre âme, à sa source envolée,
 Quitte enfin pour toujours la terrestre vallée,
 Chaque coup de son aile, en l'élevant aux cieux,
 Élargit l'horizon qui s'étend sous ses yeux;
 [Nouvelles méditations, La solitude, vv. 39-42]

Une mise à feu de la matière lexicale de la construction du paysage peut nous signaler dans ces vers la présence condensée de Delille et de Chateaubriand. Sauf qu'ici les « yeux-cieux » et le « horizon » de Lamartine, en percutant les obstacles lexicales de ces prédécesseurs, ne donnent pas la même résonance: il s'agit d'une autre nature, une nature qui suppose de l'Autre. Si l'interprétation philosophique pour Hölderlin nous conduisait à Heidegger, en suivant le commentaire que Lamartine lui-même écrivait pour ces vers, on a l'impression que le Saint Augustin de Petrarque a été retrouvé:

Cette méditation de mes meilleurs jours est un cri d'admiration longtemps contenu qui m'échappa en apercevant le bassin du lac Léman et l'amphithéâtre des Alpes, en y plongeant pour la centième fois mon regard du sommet du mont Jura. (...) Plus je montais, plus je voyais Dieu. La nature est, surtout pour moi, un temple dont le sanctuaire a besoin de silence et de solitude. L'homme offusque l'homme; il se place entre notre œil et Dieu.

[Nouvelles méditations, La solitude, commentaire de Lamartine]

33. « L'aspect d'une feuille arrête l'œil ... »

Dans l'époque Moderne, « représenter » et « peindre » sont devenus deux verbes en synonymie et, en effet, depuis la Renaissance, la peinture possède un rapport historiquement privilégié avec l'imitation de la nature, car elle représente, parmi les Beaux-arts, la technique artistique qui a réussi à développer les instruments techniques les plus « proches » à la vision et à la rétention de l'image.

Il est évident que la réflexion tant sur la « fonction » que sur le « destin » de la peinture n'était pas une question « interne » seulement à la peinture elle-même, et que, parmi les plus influents hommes de lettres de l'époque, la justesse de rapport et l'équilibre entre le « peindre » et le « dire » l'image – lire: la poésie, la rhétorique – occupaient un espace central. Au XVIII^e siècle, l'on évoquait à l'instant, le débat sur la supériorité de la peinture, en fait de reproduction de la nature, prends conscience de soi-même.

L'élément naturel qui se présent à l'œil de l'observateur paraît être capable d'arrêter l'attention et par conséquence la réflexion poétique. Cette structure d'arrêt est très importante du point de vue esthétique.

L'œuvre critique de Roger de Piles (1635-1709) représente, sous plusieurs aspects, un sommet dont il faut en tenir compte.

Dans ses célèbres *Conversations sur la connaissance de la peinture*,¹⁵⁹ Roger de Piles alterne à des moments de haute critique « littéraire » sur l'histoire de peinture, notamment aux siècles XIV^e et XVI^e, des remarques (ou des anecdotes¹⁶⁰) qui restent bien imprimés dans la sensibilité de son époque. Le pivot de ses

¹⁵⁹ Le titre complet est: « *Conversation sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* » (Paris, 1677); nous nous référons à l'édition du 1754, dans le *Recueil des Diverses Ouvrages sur la Peinture et le Coloris, par Roger de Piles*, Paris 1754.

¹⁶⁰ On rappelle ici, car il était récemment aussi objet de l'attention de Jacques Derrida, l'épisode du sculpteur aveugle de Cambassi, c'est-à-dire de sa célèbre réponse: « ...mes yeux sont au bout de mes doigts » (Cf., DE PILES, op.cit., p. 476).

argumentations concerne le rang médial supérieur de la peinture. Il s'agit, par là, d'une supériorité à la fois psychologique et physique, et que le peintre peut exercer par le moyen du tableau. D'après De Piles, le tableau ne se limite simplement à reproduire d'une manière plus fidèle ce que l'œil voit dans l'ambiance.

Cette position peut toujours tomber dans les pièges d'une discussion parmi métaphysiciens sur qu'est-ce que c'est la « vérité *de* la peinture ». D'après De Piles, il faut se garder bien d'employer le mot « vérité » comme un jugement métaphysique sur la peinture. Il préfère plutôt utiliser l'idée d'une vérité « en » peinture¹⁶¹, à savoir une condition, pratique *et* psychologique au même temps, d'étude et d'observation de la nature:

Le peintre doit chercher surtout à surprendre et l'un des plus grands avantages d'un tableau, c'est que le premier coup d'œil lui soit favorable et qu'on s'écrie d'abord: Ha voilà qui est beau!¹⁶²

L'effort de surprendre le spectateur, de la part du peintre, ne devrait pas, à vrai dire, constituer une grande surprise en peinture. Mais la condition d'engendrer un « coup d'œil », qui puisse à son tour engendrer l'acclamation de la présence – en chair et os – de la beauté, devient tout à fait intrigante. Est-ce qu'il s'agit d'une habilité qui appartient à l'origine au peintre? Ou, par contre, le peintre lui-même l'a du apprendre? Et d'où vient-elle? De Piles insiste sur les aspects « pratiques » de l'action ambivalente de produire / capturer le « coup d'œil ».¹⁶³

¹⁶¹ Sur ce point, nous signalons: LICHTENSTEIN, Jacqueline – *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989, notamment: « Et Roger de Piles insiste pour tous ceux qui n'auraient pas compris: sa réflexion ne concerne pas la vérité *de* la peinture, ce problème cher aux métaphysiciens de tous bords, mais « ce vrai en peinture... » (p.197).

¹⁶² DE PILES, op.cit., p. 70.

¹⁶³ Voir encore LICHTENSTEIN, Jacqueline – *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989, notamment: « Et cet effet que doit produire la peinture, Piles le décrit sous la forme d'un saisissement, d'un arrêt brutal devant l'image, un bouleversement qui contraint le spectateur à interrompre son parcours en l'obligeant à tourner les yeux. » (p.198).

Mais comment-il se passe que le tableau produise, d'une manière soudaine, l'ambiance psychologique qui déclenche le « ... premier coup d'œil », jusqu'au: « Ha... qui est beau! ». Il s'agit de l'émergence d'une évidence – créée –, qui n'est pas du tout évidente, au moins du point de vue esthétique. Une réponse « technique », de la part de Roger De Piles, nous arrive par son idée – troublée toujours dans la pensée analogique du XVIII^e siècle ¹⁶⁴– de regarder l'objet « tableau » comme une « machine »:

Et en effet le tableau veut estre regardé comme une machine dont les pièces doivent estre l'une pour l'autre et ne produire toutes ensemble qu'un mesme effet.¹⁶⁵

Grâce à l'œil du mécanicien, et, par conséquent, après une lecture déconstructive de l'image, le peintre peut donc enclencher tout les éléments, et redémarrer, pour ainsi dire, la machinerie du beau *en* peinture. La question paraît par là complètement résolue par une métaphorique machinale. Bien sûr, la clef du « moteur » appartient au tableau, et pourtant elle n'est pas nécessairement dans la peinture elle-même. Dans le cas de la peinture d'un sujet naturel, l'hétéronomie esthétique demeure une présence encore plus accablante, car la lecture du tableau n'est pas, pour ainsi dire, inscrite dans le DNA du peintre, par le fait qu'il peint d'après nature.

Son œil doit – s'il est capable de le faire – déclencher le « premier coup d'œil » du tableau, mais ce n'est pas lui (forcément) le « premier » à fournir le déclenchement de la beauté naturelle. Rien dans un tableau n'appelle comme la beauté de l'image. Pourtant, cette beauté *crie* – si elle est *vraiment* belle –, à travers *et* grâce à la maîtresse d'une technique qui doit s'emparer de l'image de la nature elle-même. Encore une fois, la « grâce » de (crier) à la beauté n'est qu'un don (de l'image), mais il n'est pas nécessaire qu'elle ne soit abritée que par le coup d'œil du peintre.

¹⁶⁴ Nous avons tracé les raisons théoriques de cette « pensée analogique » dans notre travail d'Histoire des idées: *La goutte et la feuille*.

¹⁶⁵ Et en effet le tableau veut estre regardé comme une machine dont les pièces doivent estre l'une pour l'autre et ne produire toutes ensemble qu'un mesme effet. (DE PILES, op.cit., p. 297).

Si la beauté naturelle privilège la peinture comme instrument pour conduire l'œil à crier, le « dernier mot » (ou plutôt, le premier!) sur la machinerie de l'image n'est pas forcément celui du peintre.

Déjà dans un auteur, comme Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), se montrait plutôt sceptique à propos de la position de De Piles:

Un poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne sauroit nous faire entendre.¹⁶⁶

Le poète peut « peindre » mieux que le peintre? Cette formulation de la question manque la question esthétique de la lecture de l'œil. La supériorité (présumée ou vraie) de la peinture n'est pas une question de transposition mécanique du geste technique. Il y a de sujets de représentation, c'est toujours Du Bos qui nous le rappelle, dont le choix entre « parole » et « image » ne reste plus dans l'équivalence des formes « expressives ». ¹⁶⁷

Or, peut-être, ce travail est réciproque, tandis que la raison même d'une codétermination secrète demeure dans la *poiesis* artistique jusqu'au Romantisme: deux cas éclatants, parmi l'infinité d'exemples qu'on pourrait ici tirer, sont Delacroix d'une part, et De Vigny de l'autre.¹⁶⁸

La primauté entre l'œil du peintre et celui du poète trouble sans cesse tant la littérature que l'histoire de l'art au XVIIIe siècle. Mais, il est vrai aussi, que l'écho du cri de De Piles « Ha ... qui est beau! », arrive jusqu'à Lamartine.¹⁶⁹

¹⁶⁶ DU BOS, Jean-Baptiste – *Réflexions sur la poésie et la peinture*, Paris 1719, p.84.

¹⁶⁷ « Il est rare que les peintres réussissent dans les compositions purement allégoriques parce qu'il est presque impossible que dans les compositions de ce genre ils puissent faire distinctement connaître leur sujet... » DU BOS, Jean-Baptiste – *Réflexions sur la poésie et la peinture*, Paris 1719, p.203.

¹⁶⁸ Sur la passion dévorante de Delacroix pour poésie et, surtout pour son admiration pour Dante et Byron, voir l'article de M.R. Bouguerra, in: AURAI-JONCHÈRE, Pascale – *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand 2003, pp.357-372; Alfred de Vigny, par contre, cherchait dans ses compositions la rigueur « ...d'un tableau flamand », cf., MARTINI, Mauro – *Introduction à « Chatterton de Alfred de Vigny »*, Roma 1970, p. 21.

¹⁶⁹ « Cette méditation de mes meilleurs jours est un cri d'admiration longtemps contenu qui m'échappa en apercevant le bassin du lac Léman et l'amphithéâtre des Alpes, en y plongeant

Mais avant d'arriver jusqu'au Romantisme, avec une dramaturgie pleinement déployée (et, peut-être, neutralisée) dans la symétrie – le poète comme « l'autre peintre », le peintre comme l' « autre poète » – la question reste vive et théoriquement féconde dans le débat de l'esthétique de la nature, entre peinture et littérature dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Le dénominateur commun par excellence est la question cruciale autour de la représentation du paysage: voilà le terrain, où, la littérature peut aspirer à sa légitimation comme l' « autre » peinture.

Si la « vérité en peinture » de De Piles cherchait à montrer la supériorité technique de la peinture au niveau de la représentation de la nature à travers l'œil, ceci peut nous « dire » des choses qu'il ne pourra jamais que trouver dans le tableau, *sans* les peindre.

Les deux « point de vue », qu'on choisit là, sont emblématiques pour l'esthétique de la nature: Diderot et Goethe. Plus précisément, le Diderot qui « dit » les paysages de Joseph Vernet (1714-1789); et le Goethe qui « dit » les paysages de Jacob Ruysdel (1628-1682).

pour la centième fois mon regard du sommet du mont Jura. (...) Plus je montais, plus je voyais Dieu. La nature est, surtout pour moi, un temple dont le sanctuaire a besoin de silence et de solitude. L'homme offusque l'homme; il se place entre notre œil et Dieu. ». Il s'agit du commentaire par Lamartine même à sa lyrique *La solitude*, cf., in: LAMARTINE, Alphonse-Marie-Louis de – *Oeuvres poétiques complètes*, texte établi, annoté et présenté par M.F. Guyard, Paris 1963, 121-122.

34. Ekphrasis, morphologie et iconologie

La question de la représentation de la nature, par rapport à la considération poétologique ne se laisse deviner qu'à partir de son importance structurale.

Le rapport, même biographiques, entre Diderot et Vernet est objet d'une bibliographie infinie.¹⁷⁰ À ce moment là, nous nous bornons à évoquer le Diderot du compte rendu du Salons de 1765, et de donner les contours de sa position sur la peinture de paysage, par rapport à son Essai sur la peinture.¹⁷¹

Dans son Introduction à l'édition du Salon de 1765, Else Marie Bukdal nous rappelle un aspect très important sur la conception de Diderot sur la peinture. Elle signale que Diderot, juste à partir de ce compte rendu du septembre 1765, met au point deux méthodes de description du tableau: la méthode « scientifique » (une lecture structurelle de l'image, d'après l'application rigoureuse des règles de composition du tableau et du vocabulaire technique de la peinture); et la méthode « poétique »:

Celles-ci lui permettant d'essayer de traduire les éléments de la totalité picturale – mouvement, action dramatique et ambiance – qu'une description scientifique ne peut rendre qu'imparfaitement.¹⁷²

Cette remarque, qui nous semble absolument convaincante, nous conduit directement à l'essence du problème. Elle pose tout d'abord une notion, qui se

¹⁷⁰ Cf., DELON, Michel – « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1993, Vol. XV (15), pp. 31-39.

¹⁷¹ Cf., SAUERWALD, Gregor – *Die Aporie der Diderot'schen Ästhetik (1745-1781). Ein Beitrag zur Untersuchung des Natur- und Kunstschönen als ein Beitrag zur Analyse des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff*, Frankfurt a. M. 1975; FRANTZ, Pierre / LAVEZZI, Elisabeth (dir.) – *Les Salons de Diderot: théorie et écriture*, Paris 2008.

¹⁷² DIDEROT, Denis – *Salon de 1765. Essais sur la peinture – Beaux-Arts I*, éd. crit. par E. M. Bukdal, a. Lorenceau, G. May, in: Id. – *Œuvres Complètes*, XIV, Centre national des lettres, Paris 1984, p. 5.

révèle très précieuse, alors que nous allons détourner notre regard, du texte de Diderot directement au tableau de Vernet: la question de la « totalité picturale ». Qu'est-ce que c'est? La réponse est, en effet, partiellement contenue dans les trois éléments rappelés tout de suite: « mouvement, action dramatique et ambiance ». Est-ce qu'il s'agit d'une sommatoire de ces éléments? Ou bien, d'une séquence, par exemple prévue par la composition interne d'un tableau paysagiste? Ou, plutôt, d'un acte de synthèse, qui se trouve réfléchi dans l'action de voir le paysage?

Voilà qu'on arrive au deuxième aspect de la méthode poétique: la possibilité de rendre parfaitement la « totalité picturale » même. Il est vrai que, comme Bukdahl nous rappelle, Diderot souligne la stricte corrélation entre les deux méthodes, l'une « technique », l'autre « idéale ». Mais si nous lisons le texte de Diderot sur les tableaux de Vernet, on se retrouve complètement plongé dans la dramatique de la méthode poétique:

Un naufrage; un paysage; un autre naufrage. (...) Vingt-cinq tableaux, mon ami, vingt-cinq tableaux! Et quel tableaux! C'est comme le Créateur pour la célérité, c'est comme la nature pour la vérité. (...) Quel effets incroyables de lumière! Les beaux ciels! Quelles eaux! Quelle ordonnance! Quelle prodigieuse variété de scènes! (...) La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la lueur sombre et pâle des éclair perce la nue (...) On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entrouve (...) Si c'est le matin, quelles vapeurs légères s'élèvent! Comme ces vapeurs éparées sur les objets de la nature les ont rafraîchis et vivifiés!¹⁷³

Une note de Bukdahl, qui accompagne la suite de cette description enthousiaste nous signale que Diderot avait commencé la mise à feu de cette méthode poétique de lecture du tableau à partir de l'œuvre de Vernet, et justement à partir des Salons de 1759 et de 1763. Diderot poursuit, dans l'annotation 72, avec une comparaison (un peu impitoyable) d'un Naufrage nocturne de Vernet avec une Nuit de Philippe-Jacques de Loutherbourg (1740-1812) et, un jugement historique de l'art de Vernet par rapport à celle de Claude Lorrain (1600-1682).

¹⁷³ DIDEROT, Denis – op.cit., pp. 133-134.

L'admiration pour l'art de Vernet, que Diderot évidemment partageait avec plusieurs critiques, ne doit tout de même du nœud central. On reconnaît, par là, des « traces » de l'application d'une méthode scientifique de lire les tableaux. Mais elles sont rhapsodiques utilisations de ses réflexions dans les *Essais*. La question, alors, déplace le problème de la « totalité picturale » de l'impression (exaltée) pour l'expérience (exaltante) de la vision des paysages de Vernet.

Dans la section « Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur », Diderot nous offre un exemple de totalité picturale en littérature:

S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs Elysées (...) sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres dont les branches entremêlées les arrêtent (...) alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille arrête l'œil, et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous écrivons: quel tableau! Oh que cela est beau!¹⁷⁴

Le cri de Roger de Piles résonne encore une fois, mais l'œil n'est pas capturé par un tableau: il est arrêté par une feuille. La description de la « toile magique » de la nature a donc montré la totalité picturale d'origine, de sorte que les considérations esthétiques, qui suivent immédiatement après, et qui anticipent Kant, portent à un jugement bien déterminé:

Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Louthembourg et Vernet sont grands.¹⁷⁵

¹⁷⁴ DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture*, op.cit., p.359.

¹⁷⁵ DIDEROT, Denis – *ivi*, p. 359.

La grandeur du paysagiste est donc dans le fond d'une forêt. Diderot « lit » Vernet avec une méthode poétique, parce qu'il est convaincu que Vernet soit un « poète » de la nature. Si l'on prend en considération sa remarque sur Vernet: « C'est comme le Créateur pour la célérité, c'est comme la nature pour la vérité », on comprend alors, que pour Diderot comme pour Vernet, il faut laisser parler une condition générale de la vision, dans laquelle la « totalité picturale » se montre comme la vérité poétique en nature. Dans son foudroyante annotation 71, à propos d'une Marine au coucher du soleil, il n'écrit qu'une phrase:

Si vous avez vu la mer à cinq heures du soir en automne vous connaissez ce tableau.¹⁷⁶

Les conditions pour connaître le tableau sont données par l'expérience. Mais il ne faut pas tomber dans l'erreur de penser qu'il s'agit d'une expérience « ordinaire », ni de la nature, ni de l'image: Dans une évidente hyperbole poétique, Diderot a comme arrêté l'impression sensible du paysage, afin de laisser deviner le tableau, et tout cela pour nous dire en qui consiste, exactement, l'art de Vernet.

¹⁷⁶ DIDEROT, Denis – *Le Salon de 1765*, op.cit., p.139.

35. Structure de l'œil, diégèse du visuel, beauté du regarder

Voir la beauté naturelle ne laisse pas l'œil, qui se pose sur les choses, indifférent à soi même. Il se transforme, en laissant aussi deviner une fonction presque démiurgique par rapport à cette extension qualitative de l'acte de regarder. La beauté des choses se transmet au regard, ou c'est plutôt le contraire ? La diégèse du visuel devient ainsi prosodie de la nature (Prete).

Partant d'ici, Goethe peut définitivement penser à la « poésie » comme une condition « idéale » – voilà un mot utilisé par Diderot dans sa méthode poétique – de la peinture: déjà sa *Farbenlehre* pré-figure le poème comme un expriment mental en peinture. Peintre et poète sont frères [il faudra attendre Baudelaire pour l'hypocrisie?]. D'autre part, que Goethe – exactement comme Diderot avec Vernet – ne peut parler du tableau comme un simple connaisseur de peinture, on peut l'enregistrer dans son admiration pour le peintre flamand Jakob (Isaaksz) van Ruysdael.

Neveu du peintre Salomon, Jakob représente pour la sensibilité du « paysagiste » Goethe, quelque chose de pareille à ce que Vernet représentait pour Diderot, à savoir un modèle de perfection stylistique.

Mais la « perfection stylistique» des naufrages de Vernet transmet la *transparence de l'invention* dramatique. Diderot peut bien la saisir: il parle de Vernet comme d'un « magicien », car il a compris, dans le « devant du tableau » de sa peinture, l'importance décisive du clair-obscur. D'autre part, tant dans l'usage de la dégradation (Vernet), que dans le « sublime » qui arrive, dans les *Essais*, en s'arrêtant devant de la feuille (Diderot), la présence de la variation imperceptible est la règle.

Dans son essai *Ruysdael als Dichter* [*Ruisdael, le poète*] Goethe doit avouer sa dette et son admiration inconditionnée pour un « ...artiste-maître à penser, qui doit être pris en considération comme poète » .¹⁷⁷

¹⁷⁷ GOETHE, Johann Wolfgang, von – *Schriften zu Kunst und Literatur*, (Elibron Classics) 2006, p. 283. [tr.fr. MDB]

Au Vernet « poète-magicien » chez Diderot, correspond donc Ruysdael, le « penseur-poète », chez Goethe.

Ce dernier a été frappé par la habilité de paysagiste du peintre flamand, et décrit l'un des ses chef-d'œuvre, *Le cimetière juif près de Ouderkerk* (datant aux années 1653-1655), qui se trouve aujourd'hui dans la *Gemäldegalerie* de Dresde:

Ce tableau est un succès, quant à ce qu'il est tiré de la nature, et quant à la pensée, qui le conduit à un niveau élevé.¹⁷⁸

Évidemment Goethe lisait dans ce tableau, qui est une « heureuse » (!) combinaison de tombes, ruines et arbres morts, la vérité en peinture. Du point de vu du sujet, il y a une fatale attraction, propre à une sensibilité baroque-romantique, pour la structurelle omniprésence d'allégories naturalisées. Même ici le clair-obscur joue un rôle extraordinaire, tandis que les contrastes de lumière du ciel sont « équilibrés » par les contrastes de couleur des arbres.

En somme, un triomphe de couleurs (l'arc-en-ciel) fugitif, entouré par l'accablante présence du blanc-noir du ciel. L'œil poétique du peintre c'est l'œil qui peint, en accord complet avec la nature. Pour définir cette condition de totalité picturale condensée dans l'œil de Ruysdael, nous utilisons ici une expression peut-être hasardé: « *ekphrasis* vivante ». Elle cherche à renvoyer à cette capacité con-figurative qui accompagne la technique de la peinture, au moment où elle doit conduire la vision jusqu'au cri de la beauté.

Goethe a cherché, avec sa célèbre – et apparemment célébrée – *Théorie des couleurs*, des fixer cet idée, ou bien, individualiser une condition *primitive* – le goût tout allemand pour les « *Ur-* »conditions – de l'œil. Dans ses *Matériaux préparatoires* à sa *Farbenlehre*, il écrivait:

L'ŒIL

Structure de l'œil.

Impact de la lumière sur celui-là même.

¹⁷⁸ GOETHE, Johann Wolfgang, von – op.cit., p. 285 [tr.fr. MDB].

(...)

Structure concave de l'œil.

Forme ronde des Humidités.

(...)

L'œil ne voit aucune forme, il ne peut distinguer que par la luminosité et l'obscurité, ou bien à travers les couleurs.

La possibilité de la peinture est située là, dans le tendre sentiment infini du dégradé des lumineux, des obscurs et des couleurs.

La peinture, c'est la vérité de l'œil, son effectivité. (...)

Le sentiment pour les formes, notamment pour les belles formes, est situé dans la profondeur.

(...)

L'œil représente le résultat le plus extrême et le plus haut de la lumière qui concerne les corps organiques.

L'œil, en tant que pure création de la lumière, ne produit que ce que la lumière elle-même peut produire.¹⁷⁹

La peinture comme « vérité de l'œil » prend ici, chez Goethe une signification à la fois physiologique et esthétique. Pourtant cette signification ne précède pas du point de vue « logique » ni l'expérience ordinaire, ni celle artistique. Par rapport au sculpteur aveugle, évoqué par Roger De Piles, qui avait ses yeux au bout des doigts, Goethe pense plutôt à une condition « tactile » de l'œil – une vision *aptique*, on dirait en terminologie *aisthésiologique* –. Il ne faut pas oublier, que les couleurs mêmes, sont définis, par Goethe dans sa *Farbenlehre*: « *Tat und Leiden des Lichtes* » [action et passions de la lumière], ce qui fait directement allusion au « toucher » de la vue.

¹⁷⁹ DAS AUGE / Bau des Auges. / Wirkung des Lichtes auf dasselbe. / (...) / Konkaver Bau derselben. / Runde Form der Feuchtigkeiten. / (...) / Das Auge sieht keine Gestalten, es sieht nur was sich durch Hell und Dunkel oder durch Farben unterscheidet. / In dem unendlich zarten Gefühl für Abschattierung des Hellen und Dunkeln sowie der Farben, liegt die Möglichkeit der Malerei. / Die Malerei ist für das Auge wahrer, als das Wirkliche selbst. / (...) / Das Gefühl für Formen, besonders für schöne Formen, liegt viel tiefer. / (...) / Das Auge ist das letzte, höchste Resultat des Lichtes auf den organischen Körper. / Das Auge als ein Geschöpf des Lichtes leistet alles, was das Licht selbst leisten kann. » in: GOETHE, Johann Wolfgang, von – *Schriften zur Farbenlehre*. FA 23/2, pp.. 268-269. [malheureusement, la traduction est à nous (MDB)]

Si les conditions de « manipulation » de l'image commencent dans l'œil, alors même les conditions de l'imitation de la nature changent en profondeur le sens de la peinture. Il s'agit, en termes kantien, d'une petite révolution copernicienne qui donne à la description du tableau de la nature une forme de langage universel, dans laquelle peintre et poète sont dotés de la même possibilité originaire de vision.

Deuxième Partie : Transfigurations littéraires de la nature

Es wird nur Eine Schönheit sein; und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit.

Hölderlin, *Hyperion*, I, 2, XXX.¹⁸⁰

Solamente dico che quella era natura e questa non è; che l'ufficio del poeta è imitar la natura, la quale non si cambia né incivilisce; che quando la natura combatte colla ragione, è forza che il poeta o lasci la ragione, o insieme colla natura, l'ufficio di poeta.

...

Il più certo modo di celare agli altri i confini del proprio sapere, è di non trapassarli.

Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, et *Pensieri*, LXXXVI.¹⁸¹

Partout, dans cet immense tableau, des difficultés considérables se sont présentées au peintre ... Quant à l'impression générale qui résulte de la lecture des *Natchez*, c'est, si je ne me trompe, celle qu'on éprouve à la lecture de *René* et d'*Atala* : il est naturel que le tout ait l'affinité avec la partie.

Chateaubriand, *Les Natchez*, Préface.¹⁸²

Dans cette partie du travail nous proposons une représentation littéraire de la beauté naturelle, notamment à travers un entrelacement textuel des œuvres de Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi. Avant tout, il faut justifier ce titre général et, en conséquence, dans quel sens une « transfiguration » peut poursuivre et achever le parcours suivi précédemment par l'« archétypique ». En fait, là, dans

¹⁸⁰ MA I, p. 693.

¹⁸¹ PP II, p. 365 et 332.

¹⁸² CE ROM I, p. 163.

la première partie, le mot-clé d'« archétype » marquait le dénouement de l'esthétique de la nature au XVIIIème siècle, partant de son énonciation théorique pour arriver jusqu'à l'application textuelle.

Dans ce contexte-là, les figures de la « goutte » et de la « feuille » n'étaient que des éléments privilégiés de motivation culturelle à l'usage expressif de la beauté naturelle. En outre, dans le doublet « goutte-feuille », demeure un rappel fondamental à l'élément morphogénétique de l'eau qui n'était pas complètement explicité, et dont il faudra maintenant déployer toute potentialité métamorphique grâce à une topique du paysage littéraire. Voilà donc qu'ici, d'une manière complémentaire, on cherchera à proposer, à travers une certaine écriture *du* naturel, une « transfiguration » de l'archétypique, afin de montrer que cette présence transfigurée, quoiqu'elle accomplisse une fonction scénographique, pénètre chez les trois auteurs dans la profondeur structurelle de l'écriture littéraire elle-même.

Afin d'éviter tout malentendu, nous poncturons que l'idée de « transfiguration de la nature » désigne un moment du contenu et à la fois de la méthode, filtrant les expressions imagées qui se disposent sur la surface des textes littéraires en question. Cette ambivalence fonctionnelle vise une opération fondamentale d'« ouverture (au) naturel », de sorte que l'expression « transfiguration de la nature » puisse se démontrer comme la vraie dénotation du paysage littéraire.

Nous proposons ici, dans l'espace des cinq chapitres qui suivront, une « topique » – pourvu qu'on éclaire ici l'usage –, car nous croyons que la transfiguration littéraire propose la donnée esthétique naturelle comme un « lieu » étroitement lié à un « ordre ». C'est grâce à la comparaison des idées sur les modèles littéraires entre Siècle des Lumières et l'Age Romantique, qu'on peut repérer tous les éléments, tant de continuité que de rupture, qui sont nécessaires pour déterminer une « topique » de la nature à travers les œuvres littéraires envisagées. Tout de même, il s'agit d'une liaison essentiellement dynamique, ou, plus précisément, d'une covariance de l'invention stylistique avec la combinatoire de l'imagination poétique. Cette covariance permettra au même temps de déployer l'interconnexion des différents niveaux poétiques entre Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi.

Il faut ici jalonner un autre aspect préalable à notre démarche. Avant d'approcher les interconnexions au sujet du beau naturel, notre recherche présuppose un cadre rhétorique traditionnel, dans lequel se meut le Romantisme européen entre XVIIIème et XIXème siècles. D'ailleurs, une dimension « critique » est indispensable à l'entrelacement de trois auteurs qui sont différents par style et, pourtant, liés par affinité de « vision » à l'égard de la beauté naturelle. Or, l'exposition des topiques, qui concernent l'esthétique de la nature, exige préalablement une précision sur une « difficulté formelle » du texte littéraire entre XVIIIème et XIXème siècle.

Cette précision concerne le concept même de « topique » du texte littéraire à l'époque envisagée. Dans la section consacrée aux « idées littéraires » (italiennes et européennes) de la monumentale *Letteratura italiana*, Andrea Battistini et Ezio Raimondi annoncent, dans un paragraphe très riche d'enjeux philosophiques, « la dissolution de la topique », dans un discours qui entraîne tant les genres littéraires que l'*institutio* de la rhétorique néoclassique. Les deux chercheurs expliquent cette dissolution comme une sorte de « surplomber » de l'esprit romantique sur la *ratio discernendi* des Lumières. En suivant l'œuvre monumentale de Georges Gusdorf, ils remarquent que :

... potenzialmente nel secolo dei lumi ... sono già nate le idee del movimento romantico. A farle maturare provvede un fatto lacerante della storia, la rivoluzione francese, fattore di discontinuità e frattura a seguito del quale l'impossibile diventa reale ... (op.cit., 171)

Les deux thèses ici énoncées ne constituent aucune nouveauté historiographique, cependant que la compatibilité « logique » entre les deux n'est pas question banale. D'un côté, le mouvement romantique germe dans l'Époque des Lumières ; de l'autre, la Révolution française augmente la « vitesse » de réalisation idéologique du Romantisme lui-même. C'est à bon droit dans ce contexte, politiquement et culturellement convulsé, qu'il s'avère une – telle est l'expression utilisée par les deux scientifiques italiens – « dissolution de la topique » :

Con la propensione al nuovo, al diverso, all'originale, il grande emporio della topica cade definitivamente in disarmo; ora lo scopo non è il richiamo sollecito delle conoscenze passate, ma le scoperte di verità da aggiungere al sapere preesistente. Mentre le vecchie logiche si confinano entro la chiusa tradizione delle scuole e dei manuali, il mito delle terre incognite s'insedia anche nella letteratura. (op.cit., 171)

En correspondance avec la dissolution de la topique des genres et, plus en général, de l'*inventio* rhétorique, on pourrait donc s'attendre à une radicale transformation des objets littéraires. Parmi ceux-ci il y a évidemment les configurations descriptives de la beauté naturelle. Si d'une part cette dissolution inaugure, par exemple, la disparition littéraire du carme bucolique, de l'autre elle déclenche l'exigence de donner « liberté formelle » à une idée de nature qui était virtuellement déjà contenue à l'Âge des Lumières : l'imagination de la nature « organise », pour ainsi dire, une forme nouvelle de savoir topique sur les ruines de l'ancienne. Elle n'est plus statique. Par contre, toujours suivant la « suggestion » goethéenne, cherche à conjuguer la fixité du possible objet littéraire avec la métamorphose expressive. Avec la pensée de la nature le Romantisme marque alors un résultat paradoxalement « rhétorique » de l'antirhétorique du genre, en faisant du beau naturel une sorte de contenant programmatique « général et de genre », sous un certain aspect même prototypique.

Ce n'est pas par hasard que Battistini et Raimondi évoquent ici le mythe de la *terra incognita* – image utilisée par Friedrich Hölderlin lui-même pour crayonner l'esprit de son roman *Hypérion* – ; et toujours au cours de leur étude, en suivant le fil rouge de la réflexion du romantisme allemand (notamment de Novalis et des Frères Schlegel), ils remarquent les aspects les plus perçants de cette dissolution rhétoriques de genres grâce à une réinterprétation du rapport existant entre le texte littéraire et la représentation de la nature :

L'avere identificato l'attività del poeta con quella che opera nella natura non è più (...) una scontata riproposta platonica del poeta divino, perché nel contesto romantico la creazione poetica non genera come nel passato un universo fittizio, esemplato, malgrado tutto, sulla mimesi del mondo reale. È per contro una forza produttiva che fa nascere un'opera indipendente, ossia una creatura nuova e senza modelli anteriori. (...) La grande iconologia del

Rinascimento figurativo si dissolve, non a caso, nei paesaggi di una natura fluida e moderna, dalle nubi oniriche di Novalis ai cirri scientifici e cromatici di Constable. (op. cit., 173).

Or, il s'agit de voir jusqu'à quel point cette « force productrice » s'explique chez Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi dans une réinvention d'un nouveau Univers figuratif, qui puisse « substituer » celui perdu après la Renaissance.¹⁸³

¹⁸³ Voir ici Barilli 2010 ; Citati 2005 ; Segre 2008 ; Mengaldo 2008.

VI – Du jardin à l’infini : excentricité et ouvertures du paysage

La centralité du jardin, en tant que *topos* esthétique tout à fait décisif au XVIIIème siècle, a été déjà remarquée dans la Première Partie de cette thèse. D’après la définition d’Argan¹⁸⁴ nous savons que le jardin représente une création artistique très complexifiée, qui entrelace l’architecture avec la littérature, en passant à travers les arts figuratifs. Le jardin est une sorte de *contradictio in adjecto* plongée dans la végétation, où la « spontanéité artificielle » du paysage trouve son expression rhétorique culminante.

Sous ce point de vue, le jardin représente l’image la plus accoutumée et cosmétique du naturel : à travers une pléthore figurale et stylistique du paysage, à la fois réelle et symbolique, il renvoi directement à la beauté de l’Ordre naturel par excellence. Le style c’est l’homme. Mais si le « premier homme » en hébreu veut dire la « terre », alors le style du premier homme c’est le jardin. Le *parádeisos* avestique, l’Éden dans la *Genèse*, les jardins de Calypso et d’Alcinoos chez Homère, ou celui de Midas raconté par Hérodote, ne sont que les exemples archétypaux les plus illustres et très souvent soumis à une variation littéraire infinie.¹⁸⁵

Aux jardins demi-divins ou prodigieux de l’Antiquité s’y ajoutent les articulations morphologiques du jardin de la Renaissance.¹⁸⁶ Dans une perspective littéraire cette morphologie nous offre un vrai amalgame onirique de la maîtrise architecturale avec une construction imaginaire de l’espace. Même ici les exemples seraient innombrables : de l’île de Citéra dans la

¹⁸⁴ « La sistemazione artificiosa, secondo moduli geometrici o fantastici, di terreni coltivati, allo scopo di ottenere un risultato prettamente estetico, è stata considerata, e lo è tutt’ora, una forma di creazione artistica degna, in più casi, di accompagnarsi, come prolungamento ambientale o urbanistico, all’architettura; (...) Anche nelle arti figurative in generale, e particolarmente in alcuni prodotti ornamentali e di arredo, come l’arazzo o i tappeti, il giardino appare come tema iconografico di primaria importanza, non soltanto per ragioni puramente decorative, ma anche a volte per il suo valore simbolico, del resto noto anche nella letteratura » : Argan 1958, vol. VI, « *Giardino e parco* », pp. 155 et sgg.

¹⁸⁵ Cf., Oneroso 2009, p. 22-23.

¹⁸⁶ Cf., Fariello 1967.

Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna jusqu'au jardin d'Armide dans la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, le milieu « végéto -magique » se profile *more geometrico*, en dégagant toute une phénoménologie du *hortus conclusus*, dont la *perfectio* algorithmique et géométrique part du cercle simple pour se déplier dans le périmètre infini du labyrinthe.¹⁸⁷

En effet, cercle et infini – René Guénon aurait mieux dit : « encadrement et labyrinthe »¹⁸⁸ – sont les deux symboles dans lesquels le géométrisme perd son caractère de lieu purement formel pour emboîter l'idée que la beauté naturelle doit défendre l'ordre de la nature elle-même contre la dispersion de l'âme. Symbolisme et allégorèse D'ailleurs, l'aversion de Hegel¹⁸⁹ pour le jardin anglais, qui contredit manifestement l'enthousiasme tant de Kant que de Schiller¹⁹⁰ se joue à l'intérieur d'une spiritualité arrivée à son tournant décisif. Dans sa célèbre lyrique *Wie wenn am Feiertage...* Hölderlin l'aurait identifié comme « l'âme des poètes » [die Seele der Dichter], en qualifiant ainsi l'infinitude que l'œil humain dessine dans le paysage comme une *summa* des « pensées de l'esprit commun » [Des gemeinsamen Geistes Gedanken] : c'est une sorte de commentaire presque autobiographique de la parabole sublime tracée par son *Hypérion*.¹⁹¹

En général, la conscience du poète comprend donc que le jardin n'est – voilà la géniale intuition dans le *Zibaldone* de Leopardi – qu'un lieu de souffrance

¹⁸⁷ Cf. Le Pique 1802; Pindemonte 1817; Fariello 1998; Maresca 2004

¹⁸⁸ Cf. Guénon 1962, p. 341-343.

¹⁸⁹ « In solch einem Park, besonders in neuerer Zeit, soll nun einerseits alles die Freiheit der Natur selber beibehalten, während es doch andererseits künstlich bearbeitet und gemacht und von einer vorhandenen Gegend bedingt ist, wodurch ein Zwiespalt hereinkommt, der keine vollständige Lösung findet. Es gibt in dieser Rücksicht zum größten Teil nichts Abgeschmackteres als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen. » : Hegel, *Ästhetik*, op. cit., Bd. 2, p. 85 et sgg.

¹⁹⁰ Cf. « Wer verweilte nicht lieber bei der geistreichen Unordnung einer natürlichen Landschaft als bei der geistlosen Regelmäßigkeit eines französischen Gartens? » : Friedrich Schiller, *Über das Erhabene*, FSW, Band 8, DKV, 1992, p. 832-833.

¹⁹¹ Cf., Hölderlin, MHA, I, 1992, p. 123.

infinie, déguisée derrière la beauté de la forme finie.¹⁹² Il s'agit tout de même d'un point d'arrivé expressif qui accomplit et, pour ainsi dire épuise, tout le potentiel iconographique mis en scène par Chateaubriand dans son *épopée américaine*.

¹⁹² Cf. pensée n. ..., Z I, p. ...

36. Paysage, cercle et ellipse

L'esthétique de la nature chez Chateaubriand se dénoue selon la triade classique d'interactions, dont nous avons traité dans notre *Introduction* à la *Deuxième Partie* : homme-nature (forme) / artificiel-naturel (limite) / espace réel-espace figuratif ou tableau (image).¹⁹³ L'Épopée américaine (*Atala*, *René*, *Les Natchez*, y compris évidemment le *Voyage en Amérique*) se déploie dans un cadrage expressif exaspéré : à l'intérieur de ce qu'on pourrait bien définir une « tragédie ornementale » du Christianisme, Chateaubriand propose une idée de beauté naturelle qui paraît dépasser la pure invention d'une nature simplement réduite au rôle de scénario de l'action héroïque. L'expression humaine du sentiment et de l'action s'avère grâce aussi à la mystification systématique des éléments naturels, car seulement ce qui se montre comme le « vrai » – ou bien comme l'existant en tant que « vraiment-rendu-fictif » – peut devenir réceptacle expressif d'une mystification permanente.

À ce propos, il serait intéressant de découvrir, derrière les nombreuses inexactitudes chronologiques (ou géographiques) du récit de Chateaubriand par rapport à celui de Charlevoix, une stratégie – sinon une vraie volonté de puissance esthétique – qui conduit l'écriture de l'Enchanteur.¹⁹⁴ Parfois c'est l'« exécution » d'un passage dramatique qui chez Chateaubriand ne peut faire à moins du minutieux cadrage naturel : jamais l'ornemental naturel a été si puissant comme chez lui, jusqu'à une co-primauté absolue, même si déguisée dans les plis d'un mysticisme onirique. Ainsi, l'*epos* mis en scène par Chateaubriand dans ses romans américains entrelace la poétique apologétique de son œuvre paradigmatique, c'est-à-dire du *Génie*, avec une stratégie « jardinière », qui est tout à fait consubstantielle à la beauté du Christianisme.

Dans *Les Natchez* Chateaubriand nous donne innombrables épreuves d'habileté illusionniste (à la limite du psychédélisme) qui paraît – il faut le répéter par cautèle – plus un effet alchimique imprévu (ou instinctif) de l'écriture, plutôt

¹⁹³ Voir l'*Introduction* à la *Deuxième Partie*, notamment à p. ...

¹⁹⁴ À ce propos nous renvoyons au Chapitre suivant, VII « *Topographie et anamnèse* », où il nous sera possible donner quelques précisions sur la stratégie géo-littéraire de Chateaubriand.

qu'un mouvement stylistique (consciemment) recherché. Or le *Chant IV*, qui représente une culmination du mysticisme onirique de l'œuvre entière, offre un exemple éloquent de cette stratégie :

Les eaux, les arbres, les fleurs de ces champs inconnus, n'ont rien qui ressemble aux nôtres, hors les noms : c'est le charme de la verdure, de la solitude, de la fraîcheur de nos bois, et pourtant ce n'est pas cela ; c'est quelque chose qui n'a qu'une existence insaisissable.¹⁹⁵

L'« *immortel Éden* » n'est plus là pour assurer à l'homme ses valeurs chrétiennes et son sens eschatologique. Le subtil métaphysicien Chateaubriand ne recherche pas du tout un effacement des contours paysagères terrestres qui puisse, grâce à une simple « altération » figurale de la beauté naturelle, donner aux yeux des lecteurs une nature céleste. L'« autre Nature », en tant que l'« Autre-de-la-nature », est tout autre que la nature, et pourtant son « *existence insaisissable* » nous laisse avec le même « *charme* ».

En outre, Chateaubriand nous dit : « *hors les noms* », à savoir que le sublime du Jardin divin est miroité par une description imagée tout à fait identique à celle correspondante au jardin humain. Ne pouvant plus transmettre que son image *charmante* de dimension parfaite et parfaitement insaisissable, ce Jardin pulse au cœur de tous les jardins sans y être présent que comme Nom. Le jeu de l'absence ne se rapporte pas dialectiquement à la présence : dorénavant, à partir de cette présence nominaliste du Jardin divin, qui est parfaitement identique à tout jardin terrestre, chaque jardin sera – *grâce à son charme* – à savoir le «Manque» originaire du Jardin.

Structurée comme allégorèse, conçue comme manque éternelle et désormais précipitée comme condensation d'une mémoire ancestrale, cette idée édénique d'Absence habite d'une manière paradoxale la perfection de la nature. D'une manière un peu singulière, ce tableau de Chateaubriand s'attarde significativement sur le rôle des Saints :

¹⁹⁵ CE ROM I, p. 222.

Les secrets les plus cachés et les plus sublimes de la nature sont découverts à ces hommes de vertu. Ils connaissent les causes du mouvement de l'abîme et de la vie des mers ; ils voient l'or se filtrer dans les entrailles de la terre ; ils suivent la circulation de la sève dans les canaux des plantes ; et l'hysope et le cèdre ne peuvent dérober à l'œil du saint, la navette qui croise la trame de leurs feuilles, et le tissu de leur écorce.¹⁹⁶

Plus qu'à des « hommes de vertu », ici l'expertise naturaliste des Saints leur laisse ressembler plutôt à des horticulteurs. Surprenant c'est que le climax du secret naturel traverse l'immensité océanique pour aboutir au charme intime de la feuille. Cette culmination botanique cause néanmoins une sorte de palinodie, qui rend les Saints, dans les lignes qui suivent, plus précisément des horticulteurs-démiurges :

Mais que dis-je ? ce ne sont point de si curieux secrets, qui occupent uniquement les bienheureux : Jéhova leur donne d'autres joies et d'autres spectacles. Ils embrassent de leurs regards les cercles sur lesquels roulent les astres divers ; ils connaissent la loi qui gouverne les globes, qui les chasse ou les attire ; ils découvrent les chaînes qui retiennent ces globes, et viennent aboutir à la main de Dieu ; chaînes que son doigt pourrait rompre avec la facilité de l'ouvrier qui brise une soie. Les élus voient les comètes accourir aux pieds du Très-Haut, recevoir ses ordres et partir avec des yeux rougis et une chevelure flamboyante, pour fracasser quelque monde. O Paradis ! ton chanfre ne peut suffire à peindre tes grandeurs ! O Vertu ! prête-moi tes ailes pour atteindre à ces régions de béatitude ! Déserts et vous rochers ! venez à moi ! prenez-moi dans votre sein, afin que, nourri loin de la corruption des hommes, je puisse, au sortir de cette misérable vie, monter au séjour de l'éternelle science et de la souveraine beauté !¹⁹⁷

Les échos du *Timée* platonicien s'entremêlent avec une spectacularisation du Cosme qui pourrait rappeler la vision de Fontenelle. Évidemment le ton apologétique bascule entre paroxysme astronomique et parodie céleste, jusqu'au point que les tourbillons astraux doivent, pour ainsi dire, céder du terrain à l'invocation du terrain lui-même (« ... O Paradis ! ... Désert et vous rochers ! ... »). Tout de même, il s'agit d'un basculement bien cherché et

¹⁹⁶ CE ROM I, p. 223-224.

¹⁹⁷ CE ROM I, p. 224.

rigoureusement soutenu jusqu'à la dernière ligne (« ... *éternelle science ... souveraine beauté !* »), alors que la voix de l'« évocateur » – dire ici : du « poète », cela serait peut-être trop – cherche à remonter là où « *les élus* » ont savouré la beauté de l'action divine.

Chateaubriand se pose ainsi au carrefour entre vision communautaire et perte individuelle, tandis qu'il trace le bon chemin vers le Jardin, à laquelle il tend nostalgiquement, en partant du désert. Sans doute ce passage, divisé par nous en trois étapes, suggère plusieurs directions de lecture. Ce qui nous paraît en tout cas remarquable dans le montage de cette mosaïque, en le regardant à distance, est l'impression d'un mouvement palindromique, *presque* circulaire, de tous les éléments.

Un Éden-Jardin tout à fait identique à nos jardin et, néanmoins, insaisissable à l'imagination ; des Saints jardiniers-démiurges, qui savent bien mesurer « science » et « beauté » ; une voix évoquant-invoquant, qui descend du Paradis jusqu'au désert, en aspirant à y remonter : dans tous ces éléments il y a toujours quelque chose – et qui nie la Chose – qui fait allusion à une manque de parfaite circularité, dérangée même par la Puissance de Dieu. À l'intérieur d'un Cosme énigmatique, à la fois ptolémaïque et copernicien, les « hommes de vertu » regardent « les cercles », « les globes », et pourtant l'allusion théocratique centrale est dominée par la trajectoire elliptique des comètes. Il s'agit donc d'un Éden-Jardin, où les secrets d'une botanique céleste se composent avec les lois exprimant les géométries éternelles du Cosme.

Si d'un côté les éléments para-platoniciens et (vaguement) théologiques forment de nécessité le mouvant idéologique, de l'autre, l'insistance « imagière » sur des géométrisations bien définies nous consigne un vrai paysage métaphysique, dominé par la demi-perfection du lieu géométrique qui se dérobe en soi-même : c'est la circularité qui manque à soi-même. À la lettre étymologique, c'est la Chute du Cercle dans l'Ellipse ; et, par conséquent, la répétition sans cesse de l'Éden-Jardin – réfutée à travers une circularité « insaisissable » – dans le jardin du « désert » américain. Chateaubriand, filtrant à travers cette singulière « théo-épique » la « souveraine beauté » d'un cercle manqué, se dispose à « jardiner » l'exotisme du paysage américain.

37. Du jardin à l'horizon

Cohérent avec une perspective architecturale, le jardin est sans doute la forme expressive la plus stable de codification de la beauté naturelle. Or, le dispositif littéraire qui capture la description du jardin a toujours joué avec cette stabilité, en partant de la considération implicite que les trois modèles principaux du jardin, qui se sont déroulés du XVI^{ème} jusqu'au début du XIX^{ème} siècle – à savoir l'italien, le français et l'anglais –, offrent des caractères à la fois incompatibles et contigus ; cristallisés et métamorphosés. Par conséquent architecture et (archi-) texture de la beauté naturelle peuvent bien traverser le paysage dans les deux directions inverses : la première cherche à miniaturiser l'espace naturel, en comprimant les éléments paysagers soit dans la plénitude du *hortus conclusus*, soit dans la picturalité du *Landscape Garden* ; par contre la seconde ne peut qu'étendre la dimension fictionnelle du jardin, en insufflant l'infini à travers l'œil du poète.

Évidemment cette considération risque d'hypostasier une topique littéraire qui, par contre, est destinée à la variation presque infinie et dans laquelle le point de rencontre entre ces deux directions ne peut que différer sans cesse. D'ailleurs, le jardin, en se disséminant dans la totalité naturelle, transfigure la nature elle-même. C'est donc la nécessité d'introduire, même si cachées ou déguisées, certaines formes géométriques privilégiées – comme par exemple le cercle, l'ellipse, le triangle ou simplement l'ordre des droites parallèles – qui répond autant à la « rigueur symétrique » du jardin italien ou français qu'à la « liberté sauvage » du jardin anglais ou allemand.

L'esprit de la position traditionnelle¹⁹⁸, basée sur la simple contraposition spatiale entre fini et infini, ne rendra jamais justice à la coprésence littéraire en étroite imbrication de souvenir et suggestion, d'artificialité naturalisée et de naturalité artificielle. Lorsqu'on évoque la présence plutôt « manquante » du jardin, viennent à l'esprit des rapports de mélange énigmatiques entre mémoire

¹⁹⁸ Pour cette position cfr. Grimal 1954, p. 98 ; les idées de Grimal a été repris par Oneroso 2009, p. 42-43.

et regard, de sorte qu'on pourrait bien définir le jardin une vraie unité de mesure de ces rapports-là.

Chez Chateaubriand l'exotisme peut exalter son charme d'altérité parfaitement assimilée à certains coins de sa Bretagne native grâce au tour de vis d'un « jardinage » affiché aux espaces immenses la nature américaine. Son géométrisme jardinier est avant tout une trace mnésique que l'européen « Chateaubriand-René » porte avec soi à travers les déserts. Il s'agit à vrai dire d'un désert surpeuplé par des forêts – ou bien d'une forêt incroyablement désertifiée.

On y voit déjà à l'œuvre une anticipation dans l'*Incipit* vocatif du *Livre premier* de *Les Natchez* : « À l'ombre des forêts américaines, je veux chanter des airs de solitude ... ». ¹⁹⁹ La proximité avec le début du *René* est sans doute légitime : « Un penchant mélancolique l'entraînait au fond des bois ... » ²⁰⁰, causée par l'association en parallèle de « forêts ... solitude » qui rappelle (en chiasme) le « penchant mélancolique ... fond des bois ». Et pourtant, même le rapprochement met en évidence que dans le cas du récit *René* la dramatisation psychologique possède tout autre teneur, tandis que l'obscurité du « fond des bois » s'annonce bien plus inquiétante et dense que l'« ombre des forêts ».

Le vertige pour l'immensité « des forêts américaines » paraît donc déjà bien apprivoisé sous une simple « ombre » qui, par légère synecdoque, se laisserait déduire d'un arbre au singulier : l'arbre qui sans jeu métonymique offrirait le soulage de l'ombre jardinière. La conclusion de cette *Invocation* trace magistralement le cercle, en élevant la noblesse classique de la matière poétique (« ... flambeau des méditations ... sois pour moi l'astre de Pinde ! »), afin de « ... découvrir à ta lumière les secrets ravissants de ces déserts ! ». Enfin, l'ombre des forêts retrouve la lumière qui éclaire les déserts.

Évidemment Chateaubriand n'aurait pu jamais renoncer à son entrelacs « égotiste » de vraisemblance et de beauté naturelle. Dans sa *Préface* à *Atala* du 1805 (édition Ladvocat), récit déjà défini en 1801 comme « ... une anecdote

¹⁹⁹ CE ROM I, p. 167.

²⁰⁰ CE ROM I, p. 117.

extraite de mes voyages en Amérique, et écrite sous les huttes mêmes des Sauvages ... »²⁰¹, il défend la « ressemblance » de son « tableau » en soutenant que :

« ... Rien n'empêche qu'on ne trouve Atala une méchante production; mais j'ose dire que la nature américaine y est peinte avec la plus scrupuleuse exactitude. C'est une justice que lui rendent tous les voyageurs qui ont visité la Louisiane et les Florides. Les deux traductions anglaises d'*Atala* sont parvenues en Amérique; les papiers publics ont annoncé, en outre, une troisième traduction publiée à Philadelphie avec succès; si les tableaux de cette histoire eussent manqué de vérité, auraient-ils réussi chez un peuple qui pouvait dire à chaque pas: "Ce ne sont pas là nos fleuves, nos montagnes, nos forêts"? *Atala* est retournée au désert, et il semble que sa patrie l'ait reconnue pour véritable enfant de la solitude. »²⁰²

Il s'agit d'une sorte d'autodéfense où le sujet paysagère sert d'épreuve. Une « nature américaine » constituée par des « fleuves », par des « montagnes » – mais surtout par des « forêts » – est ici objet d'homologation de la part de son « peuple », tandis que ce dernier témoigne pour une vérité picturale et, par conséquent, permet le retour d'*Atala* à son « désert ». Chez Chateaubriand il y a toujours une sublime condensation de la nature entière dans un exotisme, où le désert fonctionne un peu comme un rasoir d'Ockham. L'idée de désert dérobe aux forêts une complication végétative, rend souvent les montagnes des inoffensives collines et fixe l'image de chaque fleuve comme s'il s'agissait d'un étang prolongé vers l'infini: la beauté naturelle américaine est respectée, ou plutôt personne n'aurait pu se plaindre pour une douteuse correspondance entre une Amérique anecdotisée à l'ombre d'une cabane et une France allusionnée dans la froideur d'une chambre de Londres.

Travaillé en profondeur par un décor *more geometrico demonstrato*, son Éden au-delà de l'Atlantique est plutôt le témoignage en parallèle d'une patrie fictivement perdue et d'une foi religieuse qui rend fictif le sens lui-même de la perte. Prenons par exemple en considération la surprenante rapidité avec laquelle le *Livre premier* de *Les Natchez* esquisse l'arrivée de René auprès du village indien :

²⁰¹ CE ROM I, p. 15.

²⁰² CE ROM I, p. 30-31.

René, accompagné de ses guides, avait remonté le cours du Meschacébé ; sa barque flottait au pied des trois collines dont le rideau déroba aux regards le beau pays des enfants du Soleil. Il s'élança sur la rive, gravit la côte escarpée, et atteignit le sommet le plus élevé des trois coteaux. Le grand village des Natchez se montrait à quelque distance dans une plaine parsemée de bocages de sassafras : çà et là erraient des Indiennes, aussi légères que les biches avec lesquelles elles bondissaient ; leur bras gauche était chargé d'une corbeille suspendue à une longue écorce de bouleau ; elles cueillaient les fraises, dont l'incarnat teignait leurs doigts et les gazons d'alentour. René descend de la colline et s'avance vers le village. Les femmes s'arrêtaient à quelque distance pour voir passer les étrangers, et puis s'enfuyaient vers les bois : ainsi des colombes regardent le chasseur du haut d'une roche élevée, et s'envolent à son approche. Les voyageurs arrivent aux premières cabanes du grand village, ils se présentent à la porte d'une de ces cabanes. Là une famille était assise sur des nattes de jonc ; les hommes fumaient le calumet, les femmes filaient des nerfs de chevreuil. Des melons d'eau, des plakmines sèches et des pommes de mai étaient posés sur des feuilles de vigne vierge au milieu du cercle ; un nœud de bambou servait pour boire l'eau d'érable.²⁰³

Le héros s'introduit sur scène soudainement et le rythme des images suit la percussion de ses déplacements (« René ...avait remonté ... Il s'élança ... gravit ... atteint le sommet ... descende ... s'avance ... ») ; à la naturalité, avec laquelle René quitte le bord du fleuve et rejoint « la porte d'une de ces cabanes », correspond un tableau paysagère qui semble s'esquisser en suivant son trajet : les « trois collines », l'insistance d'atteindre « le sommet le plus élevé des trois coteaux » ; la « distance » avec laquelle le regard mesure dans la vallée tant l'espace végétatif que celui animal et humain ; la disposition chorégraphique même des certains fruits « au milieu du cercle ». René porte la mesure du jardin français dans son œil. Dans son premier rencontre avec Céluta, il remarque que :

Sa robe blanche d'écorce de mûrier ondoyait légèrement derrière elle, et ses deux talons de rose en relevaient le bord à chaque pas.²⁰⁴

²⁰³ CE ROM I, p. 167-168.

²⁰⁴ CE ROM I, p. 168.

Comme « *robe blanche* » Céluta porte symboliquement la patience laborieuse (les feuilles de mûrier...²⁰⁵), tandis que ses « *deux talons de rose* » (deux !) allégorisent le travail jardinier (le talon c'est aussi une pioche, et le dérivé « piochon » c'est un outil de jardinage). Rien n'est laissé à la possible dispersion du regard, rien ne va s'estomper dans l'indétermination ; tout sent le goût d'un entraînement sur-le-champ de triangulation, tout à fait pertinent au génie militaire. Chez Chateaubriand une épique « gracieuse » de la mensuration militaire rencontre souvent l'espace du désert-forêt :

... le bruit des tambours et les fanfares des trompettes font tressaillir le guerrier dans sa tente assoupi. Le désert s'épouvante et secoue sa chevelure de forêts ;²⁰⁶

Il paraît que l'homme européen, en rencontrant la nature exotique, ne puisse qu'être en tenue. L'uniforme en soi-même ne garantit aucune « noblesse » de l'âme ou « élévation » de l'esprit, il faut le remarquer.²⁰⁷ C'est apparemment une règle qui performe l'attitude même des autres personnages et que traverse, sans altérations stylistiques appréciables, tant le *Premier Volume* que le *Second*. Dans le *Second Volume* Céluta et sa fille Amélie échappent miraculeusement à l'agression des crocodiles. Chateaubriand accomplit la scène par un commentaire surprenant qui transfigure un milieu dangereux dans un coin charmant de jardin :

²⁰⁵ Pour cette idée de « patience laborieuse » nous faisons allusion à la locution française bien connue, mais aussi au début du *René*, où le village des Natchez : « ...on apercevait le village des Natchez, avec son bocage de mûriers, et ses cabanes qui ressemblent à des ruches d'abeilles. » (CE ROM I, p. 118). Ici, dans le tableau offert par Chateaubriand l'image des abeilles renforce ce lien spatial et symbolique avec la plante du mûrier.

²⁰⁶ CE ROM I, p. 174.

²⁰⁷ Un exemple tout à fait convaincant nous parvient du *Second Volume*, alors que René se présente devant le gouverneur de la Nouvelle-Orléans, en jouant ici, face à l'autorité militaire française, le rôle ambivalent (et aussi ambigu) de « étranger » parmi ses compatriotes, cfr., CE ROM I, p. 409-410.

Victoire d'une femme ! qui dira ton orgueil et tes joies ? L'astre des nuits, qui vient de dissiper dans le ciel les nuages d'une tempête, paraît moins beau que la pâle Céluta, triomphante au désert. Amélie avait ignoré le péril ; elle ne s'était pas même réveillée dans son lit de mousse ; sa parure conservait la fraîcheur et la symétrie. Chargée du berceau où l'innocence dormait sous des fleurs, Céluta avait accompli sa fuite ...²⁰⁸

D'un côté il y a Céluta, à savoir une mère « *triomphante au désert* » ; de l'autre nous enregistrons la pure « présence » jardinière d'Amélie, la petite fille merveilleusement assoupie sur une « *parure* » qui « *conservait la fraîcheur et la symétrie* ». On serait évidemment tenté de deviner dans les deux substantifs « *fraîcheur* » et « *symétrie* », qui entourent si gracieusement le berceau de l'enfant, une directe allusion aux deux composants génétiques hérités par sa mère et par son père. Mais il est aussi vrai, au-delà d'une hypothèse suggestive, que la « fraîcheur » ne requiert aucune « symétrie » sinon dans un jardin.

Quand la fraîcheur « suppose » la symétrie, c'est l'épiphanie du jardin perdu ; et s'il revient dans l'espace alchimique d'une action dramatique – c'est-à-dire dans l'Action en tant que telle – alors le sublime se manifeste. L'allure des retro-pensées de l'Enchanteur se résume ici dans une formule. Les effets de leur coagulation sont parfois imperceptibles ; parfois imprévisibles, bien que la formule expressive, qui jaillit de chaque regard (à la lettre) « géo-métrisant », soit tout à fait évidente :

Nulle nation ne peut se vanter d'une pareille troupe. Folard la commande, l'impassible Folard qui peut dans les plus grands dangers mesurer la courbe du boulet ou de la bombe, indiquer la colline dont il faut se saisir, tracer et résoudre sur l'arène sanglante, au milieu des feux et de la mort, les figures et les problèmes de Pythagore.²⁰⁹

²⁰⁸ CE ROM I, p. 456-457.

²⁰⁹ CE ROM I, p. 166.

René n'est pas évidemment « *l'impassible Folard* ». Folard est la forme hyperbolique qui « manque » à René, l'homme elliptique par excellence²¹⁰ ; ou plutôt il représente le modèle intériorisé, et que l'*alter ego* de Chateaubriand possède comme l'un des deux feux grâce auxquels tracer son espace existentiel et esthétique. L'autre feu perce l'écorce militaire, et se laisse entrevoir directement dans l'ordre analogique :

Cependant les rangs de l'armée s'entrouvrent et présentent au commandant des allées régulières : il les parcourt avec lenteur, examinant les guerriers soumis à ses ordres, comme un jardinier se promène entre les files des jeunes arbres, dont sa main affermit les racines et dirige les rameaux.²¹¹

Dans le final du *Livre premier*, le tableau de l'armée française qui suit – et qui poursuit ces enjeux de géométrie naturalisée – pose la question à la fois politique et stylistique de savoir jusqu'à quel point l'inspiration exotique est soutenable par l'*épos* : est-ce que Chateaubriand faisait allusion au fait que l'armée française aurait bien voulu « jardiner » l'espace « désert-forêt » américain ? Même si intrigant, ce nœud nous amènerait peut-être trop loin. Par contre, il nous semble assez sûr, que dans *Les Natchez* – comme d'ailleurs dans le récit homonyme – reste ouvert le problème de comprendre si René (se) refuse de devenir un tel « jardinier ».

Dans l'esprit du personnage (et surtout de son auteur) cartésianisme paramilitaire et christianisme édénique se nouent l'un à l'autre, et néanmoins l'œuvre du jardinier, long les pages de *Les Natchez*, paraît plutôt tendre vers le deuxième pôle. Chateaubriand utilise cette image encore deux fois ; la première fois à la fin du *Livre cinquième*, pour connoter l'*agape* paternelle de Lopez à l'égard de Chactas :

²¹⁰ Cela est aisément démontrable dans le dénouement de l'action, si l'on pense à la scène du combat entre les Natchez et les Français, dans le *Livre X*, cf., CE ROM I, p. 325. Ici « l'impassible » Folard s'oppose à Outougamiz ; René est – comme toujours – l'Absent.

²¹¹ CE ROM I, p. 179-180.

Et Lopez m'inondait de ses larmes, comme un jardinier arrose l'arbrisseau qu'il a planté.²¹²

La deuxième fois c'est pour connoter l'*agape* maternelle, vers la moitié du *Second Volume*, alors que Céluta, dans une pause de son pèlerinage désespéré à la recherche de son époux René, cherche à nourrir la petite fille :

Prenant dans ses bras la fille de l'homme des passions, Céluta lui présenta son sein que l'enfant débile serrait à peine dans ses lèvres : un jardinier arrose une plante qui languit ; mais elle continue de dépérir, car la terre ne l'a point reçue favorablement à sa naissance.²¹³

Les fonctions médicales du « jardinier » sont dans les deux passages presque identiques. La discussion se pourrait bien ouvrir autour d'une différence symbolique (qui entraîne ici une évidente différence sexuelle) entre une « goutte » de larme, et une « goutte » du lait maternelle. Mais peut-être qu'à cet égard, l'utilisation même des « symétries » de l'Enchanteur ne soit pas étrangère à une « naturalisation » de la morale chrétienne : là où arrive la nourriture du souci, là résulte inaccessible au souci de la nourriture.

²¹² CE ROM I, p. 242.

²¹³ CE ROM I, p. 453.

38. Logique de la projection et de l'expansion du jardin

Il serait tout de même stérile conduire une discussion sur l'évolution des formes paysagères dans la littérature, sans y avoir montré les limites structurales que l'imaginaire anthropologique trouve dans l'expression du rapport de l'homme avec la nature. Avec une petite pincée d'ironie (saline) on pourrait affirmer que l'usage scénique (à tour de bras) du jardin dans un texte pourrait provoquer au lecteur un état d'anesthésie, causé par excès de beauté naturelle. Que l'esthétique se puisse révéler à la marge paradoxale de l'« an-esthétisation », c'est une condition qui possède sa raison spécifique dans la production boulimique des « tableaux » : nous faisons allusion au sublime danger de l'écriture chez Chateaubriand, dont la maîtrise de « peindre » est évidemment hors de question.²¹⁴

C'est pour cela que dans les paragraphes précédents on a essayé de montrer quelques éléments de structurale transformation littéraire de la topique architecturale du jardin. Le géométrisme du jardin ne est pas simplement un motif stylistique, dont le décoratif et l'ornemental représentent la raison primaire d'existence esthétique. D'un point de vue littéraire le moment génétique du jardin comporte en soi-même déjà une possibilité de transfiguration esthétique, sans laquelle les lois du désir et de l'allégorie n'auraient aucune raison d'insister sur la présence de la nature.

Il s'agit d'un jardin dans lequel la variation géométrique correspond à une variation dans l'imagination littéraire, afin qu'un *hortus conclusus* puisse se métamorphoser dans un *Landscape Garden*, ou vice-versa. Après la « perte » d'une circularité édénique, l'ellipse du jardin ne peut que s'ouvrir tendanciellement à l'hyperbole de l'horizon, en découvrant ainsi son double

²¹⁴ Depuis longtemps l'exégèse de Chateaubriand s'intéresse aux « expressions imagées » qui concernent la nature, en entraînant même l'idée qu'il faudrait « identifier » tous les paysages, quitte à les « compter » dans les textes (cf., Baudoin 2011). Étant donné une ambiguïté intrinsèque dans la détermination théorique de qu'est-ce que c'est « un » paysage, nous doutons de la possibilité d'une dénombrabilité pareille, et surtout de son efficacité comme instrument d'analyse.

mouvement expressif : l'émersion charmante des éléments jardiniers dans l'espace ouvert et la contamination sublime du paysage à travers une spatialité tout à fait convenable à la dimension du jardin. C'est donc par ces deux axes d'interprétation qu'on a déjà apprécié dans les textes une logique de projection et d'expansion du jardin.

Si l'on cherche une raison concrète pour justifier une telle démarche, on pourrait toujours s'appeler à l'intrinsèque fragilité d'une ligne de démarcation entre « artificiel » et « naturel » lorsqu'on parle du jardin entre XVIIIème et XIXème siècles. Déjà le débat un peu « idéologique » entre le jardin anglais (voir Kant) et celui français (voir par contre Hegel) aurait du mettre en garde contre un *pólemos* philosophique qui semble vouloir s'incruster dans la végétation. De ce point de vue, Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi se meuvent dans l'espace du « Texte-Paysage », en stricte assonance de l'un avec l'autre et, singulièrement, avec une liberté presque absolue. Chez eux les formes elliptiques du jardin sont toujours prêtes – avec des mécanismes stylistiques qu'il faut chaque fois bien pointer – à « exploser » ou bien à « proliférer » jusqu'à l'infini : le méta-exotisme de Chateaubriand, la hyper-grécité « paysanne » de Hölderlin et le méta-paysage universel de Leopardi tombent dans l'espace de cette logique binaire et qui se pose à la base de toute métamorphose de la beauté naturelle.

Le récit de Chactas des jardins de Versailles :

Nous quittâmes les galeries, et nous descendîmes dans les jardins au milieu du fracas des armes.

Dans ces jardins, malgré les préjugés de ma natte, je fus vraiment frappé d'étonnement : la façade entière du palais semblable à une immense ville, cent degrés de marbre blanc conduisant à des bocages d'orangers, des eaux jaillissant au milieu des statues et des parterres, des grottes, séjour des esprits célestes, des bois où les premiers héros, les plus belles femmes, les esprits les plus divins erraient en méditant les triples merveilles de la guerre, de l'amour et du génie, tout

ce spectacle enfin saisit fortement mon âme. Je commençai à entrevoir une grande nation où je n'avais aperçu que des esclaves, et pour la première fois je rougis de ma superbe du désert.²¹⁵

Nous retrouvons ici une suggestive narration de l'exotisme jardinier à l'inverse.

Le 21 de ce mois que les Sauvages appellent *la lune des fleurs*, René se rendit à la cabane de Chactas. Il donna le bras au Sachem, et le conduisit sous un sassafras, au bord du Meschacebé. Le P. Souël ne tarda pas à arriver au rendez-vous. L'aurore se levait: à quelque distance dans la plaine, on apercevait le village des Natchez, avec son bocage de mûriers, et ses cabanes qui ressemblent à des ruches d'abeilles. La colonie française et le fort Rosalie se montraient sur la droite, au bord du fleuve. Des tentes, des maisons à moitié bâties, des forteresses commencées, des défrichements couverts de Nègres, des groupes de Blancs et d'Indiens, présentaient dans ce petit espace, le contraste des mœurs sociales et des mœurs sauvages. Vers l'Orient, au fond de la perspective, le soleil commençait à paraître entre les sommets brisés des Appalaches, qui se dessinaient comme des caractères d'azur dans les hauteurs dorées du ciel; à l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes dans un silence magnifique, et formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur.²¹⁶

« Un jour, j'étais monté au sommet de l'Etna, volcan qui brûle au milieu d'une île. Je vis le soleil se lever dans l'immensité de l'horizon au-dessous de moi, la Sicile resserrée comme un point à mes pieds, et la mer déroulée au loin dans les espaces. Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte; mais, tandis que d'un côté mon œil apercevait ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur.

« Un jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan, et pleurant sur les mortels dont à peine il voyait à ses pieds les demeures, n'est sans doute, ô vieillard, qu'un objet digne de votre pitié; mais, quoi que vous puissiez penser de René, ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence: c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés. »²¹⁷

²¹⁵ CE ROM I, p. 248.

²¹⁶ CE ROM I, p. 118.

²¹⁷ CE ROM I, p. 124.

39. *Du paysage au naufrage*

Le *Livre VII* de *Les Natchez* dessine la péripétie de Chactas, en achevant un grand trait de sa singulière ellipse existentielle, ou bien de ses expériences de la culture et la civilisation françaises jusqu'au naufrage qui le dépose – peut-être un peu trop miraculeusement, mais il faut le justifier : ici nous lisons un récit à son tour emboîté dans le récit – sur les rives du continent américain. On demeure à l'instant sur l'aveu d'un Chactas, déçu par son expérience parisienne, et qui contient une considération d'ordre politique à l'apparence neutre par rapport aux questions « trans-figurales » de la nature :

J'avoue qu'après de telles expériences je fus prêt à renoncer à mes études, à retourner chez Ononchio. En vain je cherchais ta nation et des mœurs, et je ne trouvais ni les secondes ni la première. La nature me semblait renversée ; je ne la découvrais dans la société que comme ces objets dont on voit les images inverties dans les eaux.²¹⁸

Chactas interrompt son « investigation » alors qu'il découvre que la « nature » de la nation française est comme « renversée ». En donnant une véritable touche de naturalisation son argument insiste sur la réflexion optique. Que la surface de l'eau nous rend les « objets » renversés, cela ne serait point surprenant. Or, évidemment un « sauvage » qui utilise des lois optiques et des correspondances entre « objets » sociaux et naturels ne serait pas croyable. Le dénouement narratif nous dit qu'ici Chactas ne parle que par rapport à son monde expérientiel. Et en effet, au « chef de la prière », qui va lui donner la liberté de retourner à ses déserts, il réplique :

Je lui répondis : " Mon père, à te parler sans détour, je crois les hommes de ton pays plus malheureux que ceux du mien. Ils s'enorgueillissent de leurs arts et rient de notre ignorance ; mais si toute la vie se borne à quelques jours, qu'importe que nous ayons accompli le voyage dans un petit canot d'écorce ou sur une grande pirogue chargée de lianes et de machines. Le canot même est préférable, car il voyage sur le fleuve le long de la terre où il peut trouver mille

²¹⁸ CE ROM I, p. 269.

abris : la pirogue européenne voyage sur un lac orageux où les ports sont rares, les écueils fréquents, et où souvent on ne peut jeter l'ancre, à cause de la profondeur de l'abîme.²¹⁹

Cette image de réflexion devient donc plausible dans le contexte quotidien d'un « *petit canot* ». Mais l'aspect encore plus intéressant de la *progressio* c'est que les « objets » européens, « renversés » dans son monde américain, ne fonctionnent pas : dans le spectacle d'une nature – à la lettre spéculée –, la « pirogue européenne » se trouve sur la surface d'un « *lac orageux* », suspendue sur l'« *abîme* ». Chactas, d'ailleurs comme tous les personnages-*alter ego* de Chateaubriand, mène son ordre politique jusqu'à la surface de l'eau, pour le voir finalement bouleversé en soi-même, renversé dans l'eau : presque noyé.

Nous l'avons déjà remarqué dans la *Première Partie* du travail présent, grâce aussi à l'utilisation de la peinture²²⁰, l'idée d'un paysage qui se renverse dans un naufrage est absolument conventionnelle au XVIII^{ème} siècle. Mais la sublime utilisation de l'Enchanteur du doublet paysage-naufrage n'est pas innocente : derrière une évidente volonté d'esthétisation, sans doute poussée jusqu'à ses conséquences picturales les plus extrêmes, il cache une obsession sépulcrale omniprésente, qui à son tour enveloppe tant la catastrophe individuelle que celle sociale.

Dans *Atala*, la scène qui conclut les vicissitudes sépulcrales utilise l'image du naufrage. Le dénouement de l'adieu à la tombe d'Atala devient un « lever l'ancre »

« Telles furent les paroles de l'homme du rocher; son autorité était trop grande, sa sagesse trop profonde, pour ne lui obéir pas. Dès le lendemain, je quittai mon vénérable hôte qui, me pressant sur son cœur, me donna ses derniers conseils, sa dernière bénédiction et ses dernières larmes. Je passai au tombeau; je fus surpris d'y trouver une petite croix qui se montrait au-dessus de la mort, comme on aperçoit encore le mât d'un vaisseau qui a fait naufrage.²²¹

[...]

²¹⁹ CE ROM I, p. 271.

²²⁰ Cf. ce travail dans la 1^{ère} Partie, Ch. V, notamment aux p. ...

²²¹ CE ROM I, p. 91.

Trois fois j'évoquai l'âme d'Atala; trois fois le Génie du désert répondit à mes cris sous l'arche funèbre. Je saluai ensuite l'Orient, et je découvris au loin, dans les sentiers de la montagne, l'ermite qui se rendait à la cabane de quelque infortuné. Tombant à genoux et embrassant étroitement la fosse, je m'écriai: "Dors en paix dans cette terre étrangère, fille trop malheureuse! Pour prix de ton amour, de ton exil et de ta mort, tu vas être abandonnée, même de Chactas!" Alors, versant des flots de larmes, je me séparai de la fille de Lopez, alors je m'arrachai de ces lieux, laissant au pied du monument de la nature, un monument plus auguste: l'humble tombeau de la vertu. »²²²

Ici Père Aubry est singulièrement nommé comme « *l'homme du rocher* », une connotation symbolique qui ne manquera pas d'être encore présent dans les passages « naufragées » qui vont suivre. Au moment, nous nous bornons à la simple « allusion » au naufrage, soit qu'il s'agit d'une « scénographie de l'adieu » qui s'allégorise par le naufrage, soit qu'il s'agit d'une condensation mimétique du naufrage lui-même dans un océan ... des larmes. La proximité entre le départ définitif du monde, les larmes versées copieusement et l'évocation d'un naufrage se retrouve aussi vers la fin de la lettre d'Amélie à son frère dans le *René*. Ici la « prise de voile » joue avec sublime habileté avec l'allusion picturale au « gonflement de voile », de même que le « *monastère, bâti au bord de la mer* » paraît plutôt un navire...

« Je pars pour le couvent de... Ce monastère, bâti au bord de la mer, convient à la situation de mon âme. La nuit, du fond de ma cellule, j'entendrai le murmure des flots qui baignent les murs du couvent; je songerai à ces promenades que je faisais avec vous, au milieu des bois, alors que nous croyions retrouver le bruit des mers dans la cime agitée des pins. Aimable compagnon de mon enfance, est-ce que je ne vous verrai plus? A peine plus âgée que vous, je vous balançais dans votre berceau; souvent nous avons dormi ensemble. Ah! si un même tombeau nous réunissait un jour! Mais non: je dois dormir seule sous les marbres glacés de ce sanctuaire où reposent pour jamais ces filles qui n'ont point aimé.

Je ne sais si vous pourrez lire ces lignes à demi effacées par mes larmes. Après tout, mon ami, un peu plus tôt, un peu plus tard, n'aurait-il pas fallu nous quitter? Qu'ai-je besoin de vous entretenir de l'incertitude et du peu de valeur de la vie? Vous vous rappelez le jeune M... qui fit naufrage à l'Ile-de-France. Quand vous reçûtes sa dernière lettre, quelques mois après sa mort,

²²² CE ROM I, p. 92.

sa dépouille terrestre n'existait même plus, et l'instant où vous commenciez son deuil en Europe était celui où on le finissait aux Indes. Qu'est-ce donc que l'homme, dont la mémoire périt si vite? Une partie de ses amis ne peut apprendre sa mort, que l'autre n'en soit déjà consolée! Quoi, cher et trop cher René, mon souvenir s'effacera-t-il si promptement de ton coeur? O mon frère, si je m'arrache à vous dans le temps, c'est pour n'être pas séparée de vous dans l'éternité.

Amélie²²³

Dans la suite de son récit à Chactas et à père Souël, René intériorise les suggestions de la lettre d'Amélie, et le propose à nouveau avec une puissance imagière s'il était possible encore supérieure, et qui permettent une lecture à rebours des éléments motivationnels contenus dans le finale d'*Atala* :

Je ne sais ce que le ciel me réserve, et s'il a voulu m'avertir que les orages accompagneraient partout mes pas. L'ordre était donné pour le départ de la flotte; déjà plusieurs vaisseaux avaient appareillé au baisser du soleil; je m'étais arrangé pour passer la dernière nuit à terre, afin d'écrire ma lettre d'adieux à Amélie. Vers minuit, tandis que je m'occupe de ce soin, et que je mouille mon papier de mes larmes, le bruit des vents vient frapper mon oreille. J'écoute; et au milieu de la tempête, je distingue les coups de canon d'alarme, mêlés au glas de la cloche monastique. Je vole sur le rivage où tout était désert, et où l'on n'entendait que le rugissement des flots. Je m'assieds sur un rocher. D'un côté s'étendent les vagues étincelantes, de l'autre les murs sombres du monastère se perdent confusément dans les cieux. Une petite lumière paraissait à la fenêtre grillée. Était-ce toi, ô mon Amélie, qui prosternée au pied du crucifix, priait le Dieu des orages d'épargner ton malheureux frère? La tempête sur les flots, le calme dans ta retraite; des hommes brisés sur des écueils au pied de l'asile que rien ne peut troubler; l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule; les fanaux agités des vaisseaux, le phare immobile du couvent; l'incertitude des destinées du navigateur, la vestale connaissant dans un seul jour tous les jours futurs de sa vie; d'une autre part, une âme telle que la tienne, ô Amélie, orageuse comme l'océan; un naufrage plus affreux que celui du marinier: tout ce tableau est encore profondément gravé dans ma mémoire.²²⁴

Assis sur un rocher, René lève son regard au « point de rupture » (« *d'un côté ... d'une autre part ...* ») qui décide la nature des opposés : la recherche de l'*unio*

²²³ CE ROM I, p. 135.

²²⁴ CE ROM I, p. 143.

mystica des deux frères s'avère à travers une sorte de *coincidentia oppositorum* naturelle, l'infini océanique et du mur de la cellule. La catégorie du sublime naturel enregistre ici l'épouvantable tempête dans un verre d'eau. En effet, Chateaubriand doit encore se décider entre le naufrage sépulcral d'Amélie, « *Un naufrage plus affreux que celui du marinier...* » et le basse-relief tombal de sa mémoire, « *Un naufrage plus affreux que celui du marinier : tout ce tableau est encore profondément gravé dans ma mémoire.* ».

Le discours sur les lois de réflexion bascule donc d'une surface d'eau calme à une tempête océanique, en condensant le drame de la civilisation dans son esthétisation naturelle. Ainsi, il ne pourra plus surprendre, si le « *chef de la prière* » (Fénelon), en cherchant de justifier aux yeux du sauvage la *ratio* de l'ordre social européen, dira que :

La condition politique qui nous courbe vers la terre, qui oblige l'un à se sacrifier à l'autre, qui fait des pauvres et des riches, qui semble, en un mot, dégrader l'homme, est précisément ce qui l'élève ...²²⁵

L'europpéen se « *courbe sur la terre* » – y-a-t-il, même ici, une pâle invitation au jardinage ? – afin de « *s'élever* » de la terre elle-même. L'ambiguïté du geste (se courber / s'élever) resserre en soi l'importance « politique » d'une esthétisation entre naufrage et jardinage. L'élévation ici n'est pas une question, pour ainsi dire, de simple « hauteur » : même pour la contemplation d'une tempête il suffit d'être assis, comme René, sur un rocher devant l'océan. Le rocher n'admet que l'élévation de l'homme : il est la négation de la terre sur laquelle il faut soigneusement se courber. Ou, comme les « *Marmorfelsen des Hymettus und Pentele* »²²⁶ qui dérobent encore pour quelques instants la vue de la ville d'Athènes à Hypérion. La naturalisation esthétique d'une civilisation « naufragée », notamment en connexion avec une mission culturelle « jardinière » (et désavouée), se trouve au cœur du roman hölderlinien, à savoir

²²⁵ CE ROM I, p. 273.

²²⁶ Cf. *Hyperion*, Volume I, Livre II, Lettre XXX, in MA I, p. 688.

dans la *Lettre XXX* qui conclut le *Premier Volume*. Il s'agit d'un passage spirituel tout à fait topique. Hypérion, Diotime et ses amis sont en train d'arriver à Athènes, et dans l'attente le discours tombe sur l'esprit grec par rapport à la nature, et l'allure des images évoquées par Hypérion suggèrent immédiatement une campagne bucolique : « *Honig reichte die Natur und die schönsten Veilchen und Myrten und Oliven...* ». ²²⁷ L'instant après Diotime montre au jeune héros hölderlinien une réalité bien différente :

O siehe! Rief jetzt Diotima mir plötzlich zu.

Ich sah, und hätte vergehen mögen vor dem allmächtigen Anblick.

Wie ein unermeßlicher Schiffbruch, wenn die Orkane verstummt sind und die Schiffer entlohn, und der Leichnam der zerschmetterten unkenntlich auf der Sandbank liegt, so lag vor uns Athen, und die verwaisten Säulen standen vor und, wie die nackten Stämme eines Walds, der am Abend noch grünte, und des Nachts darauf im Feuer aufging. ²²⁸

La vue « désastreuse » transforme la ville dans une forêt brûlée dans la nuit. Diotime paraît rester accablée par ce spectacle pénible et ses mots sont de conséquence graves et mesurés : « *Hier, sagte Diotima, lernt man stille sein über sein eigen Schicksal, es seie gut oder böse.* ». ²²⁹ Comme toujours, la voix d'Hypérion ne tard pas à répliquer comme un écho la formulation de Diotime. Mais l'idée destinale exprimée par Diotime prend maintenant une tournure apparemment hors de contexte par rapport à l'image du naufrage :

Hier lernt man stille sein über Alles, fuhr ich fort. Hätten die Schnitter, die dies Kornfeld gemäht, ihre Scheunen mit seinen Halmen bereichert, so wäre nichts verloren gegangen, und ich wollte mich begnügen, hier als Ährenleser zu stehn ;... ²³⁰

Dans son roman Hölderlin avait déjà rapproché Hypérion à la figure-symbole du « glaneur » [*der Ährenleser*] seulement une fois, dans la *Lettre IV*, dans un

²²⁷ MA I, p. 688.

²²⁸ MA I, p. 688-689.

²²⁹ MA I, p. 689.

²³⁰ MA I, p. 689.

contexte métaphorique, en figurant son héros à la recherche anamnétique de l'image paternelle d'Adamas.²³¹ C'est ici que l'un des cercles infinis d'anamnèse épique – très chère à Hölderlin – qui trouve donc son épuisement par accomplissement. Et encore une fois Hölderlin-Hypérion miroite la question soulevée par Chateaubriand-Fénelon, dans l'épisode de la conversation avec Chactas. Dans son apologue le « hôte » de Chactas utilise l'idée d'élévation (« Dieu se sert souvent de l'adversité comme d'un marchepied pour nous élever... »), afin de la conjuguer avec l'activité de la terre (« Dieu a fait l'homme comme un épi de blé... »). Son potager dégage un bon effet sur le jeune sauvage, qui se reflète sur sa dernière impression paysagère :

Je me laissai retomber au fond du traîneau. Oui, mon fils, j'éprouvai de vifs regrets en quittant la France. Il y a quelque chose dans l'air de ton pays que l'on ne sent point ailleurs, et qui ferait oublier à un sauvage même ses foyers paternels.

Nous fîmes un voyage charmant jusqu'au port où nous attendaient les vaisseaux. Nous roulâmes d'abord sur des chaussées bordées d'arbres à perte de vue ; ensuite nous descendîmes au bord d'un fleuve qui coulait dans un vallon enchanté. On ne voyait que des laboureurs qui creusaient des sillons, ou des bergers qui paissaient des troupeaux. Là le vigneron effeuillait le cep sur une colline pierreuse ; ici le cultivateur appuyait les branches du pommier trop chargé ; plus loin, des paysannes chassaient devant elles l'âne paresseux qui portait le lait et les fruits à la ville, tandis que des barques, traînées par de forts chevaux, rebroussaient le cours du fleuve. Des étrangers, des gens de guerre, des commerçants, allaient et venaient sur toutes les voies publiques. Les coteaux étaient couronnés de riants villages ou de châteaux solitaires. Les tours des cités apparaissaient dans les lointains ; des fumées s'élevaient du milieu des arbres : on voyait se dérouler la brillante écharpe des campagnes, toute diaprée de l'azur des fleuves, de l'or des moissons, de la pourpre des vignes et de la verdure des prés et des bois.²³²

Apaisé par les mots édifiants de Fénelon, Chactas prend donc congés d'une France idyllique avec le lexique paysagère d'un vrai européen. Il s'agit d'une métamorphose psychologique étonnante, d'autant plus si l'on se souvient de

²³¹ Cf., MA I, p. 621.

²³² CE ROM I, p. 277.

son amertume face à son expérience dans les rues de Paris. Mais chez Chateaubriand l'incohérence – on le verra après – s'appelle palinodie.

L'épilogue orageux du *Livre VII* prend ainsi l'épaisseur d'une *catharsis* à la fois naturelle et spirituelle. L'annonce d'un tel événement, suivant toujours le récit de Chactas, arrive au milieu du « *spectacle de l'Océan* », quand le vaisseau touche l'île de Corvo. Là ...

... arrivé à l'extrémité opposée, mes yeux d'ouvrirent une statue portée sur un cheval de bronze : de sa main droite, elle montrait les régions du couchant.

J'approche de ce monument extraordinaire. (...) À l'aspect de ce monument qui m'annonçait un noir océan de siècles écoulés, je sentis l'impuissance et la rapidité des jours de l'homme.²³³

En utilisant la prolepse du « *noir océan de siècles écoulés* » Chateaubriand donne prodigieuse continuité à la teneur du récit de Chactas. Le spectacle de l'Océan devient soudainement « *affreux, mais sublime* », tandis que la réflexion allégorique sur le destin de l'homme se transpose dans la description du désastre imminent :

La mer élevait ses flots comme des monts dans le canal où nous étions engouffrés. (...) Pendant un moment le bruit de l'abîme et celui des vents étaient confondus ; (...) Cependant des cartes, des compas, des instruments de toutes les sortes, étaient étendus à nos pieds. Chacun parlait diversement de cette terre où était assis sur un écueil le Génie du naufrage.²³⁴

Le naufrage redevient donc un moment topique de différenciation entre l'homme cultivé français et l'homme sauvage :

Je remarquai que le passagers allaient chercher ce qu'ils avaient de plus précieux, pour le sauver ... Moi et les autres chefs sauvages, nous primes un poignard pour nous défendre ... Hors de la vie qu'avions-nous à perdre ? Le flot qui nous jetait sur une côte inhabitée nous rendait à notre bonheur : l'homme nu saluait le désert et rentrait en possession de son empire.²³⁵

²³³ CE ROM I, p. 282.

²³⁴ CE ROM I, p. 283.

²³⁵ CE ROM I, p. 284.

L'expérience du naufrage confine ici avec une singulière condition de souveraineté, peut-être amplifiée par l'haleine du récit dans le récit. Il tout à fait frappant cette référence au « désert » juste en face à l'abîme d'eau qui est en train d'engloutir. Il y a sans doute une contigüité logique, quoi qu'elle soit difficile à être tracée, entre l'imaginaire déchainé par le naufrage et l'image de la survivance humaine, réelle ou fictive ici n'a aucune importance. Cela nous souligne une certaine idée d'encartonnage extrême, entre toute possible référence au(x) paysage(s) et le « sentiment » du naufrage. Un enchevêtrement de l'imaginaire qui nous donne, face au destin humain, le naufrage comme la dernière possibilité du paysage même.

En poursuivant cette perspective, dans un contexte à l'apparence plus conventionnel, chez le jeune Leopardi, une tempête n'est qu'un naufrage *dans* le jardin. Tout de même, le *Fragment XXXIX, Spento il diurno raggio in occidente* ...²³⁶, composé autour du 1816, nous réserve, malgré la jeunesse de son Auteur, une régie dramatique poussée jusqu'à la « sagesse » du paroxysme expressif : il s'agit, évidemment, d'une situation orageuse très proche à l'idée de « naufrage *du Jardin* », dans lequel c'est surtout l'image d'une jeune fille dans la tempête qui obsède l'imagination de Leopardi, telle que nous pouvons la retrouver dans ses notes « *Argomenti di idilli. II. Le fanciulle nella tempesta* » :

Donzelle sen gian per la campagna
Correndo e saltellando, cogliendo fiori, giocando ec.
Né s'avvedean che sopra gli Appennini
Da lungi s'accoglieva un tempo nero
E brontolava lungamente il tuono.

...

Levossi un vento all'improvviso ec. e chiuse tutto il cielo. Fuggirono. Quella diceva. Oh Dio che il vento m'affoga io non ho più lena, conviene che mi volti indietro. Quell'altra, Queste piante vedete come le curva ec. Un'altra. Oh Dio che lampo : m'accieca ec.
Ecco una grandine ec.

²³⁶ Cf. PP I, p. 139-141 e notes de Galimberti p. 998-999.

E moribondi a terra ivan gli augelli

(...)

Ahi ! Povere fanciulle in un momento (Ahi triste donzellette)

Perdero il fior degli anni. Giacciono sul campo ec. E poi di loro Con gran doglia i parenti ivan cercando. (...) Le vacche spaventate fuggivano per li prati dalla grandine, ec. ²³⁷

Il y a des « *donzellette* » partout, plongées dans une campagne conventionnelle et naïvement assimilées à l'écosystème dramaturgique parmi des « *augelli* » et des « *vacche* ». Même derrière ces éléments gracieux qui constellent la peinture, nous reconnaissons l'un des points de repère fondamentaux de la pensée léopardienne, à savoir l'idée d'une nature capable à se transfigurer soudainement dans une cage : « ... *e si chiuse tutto il cielo. Fuggirono.* ». Peut-être qu'après cet esquisse Leopardi ait voulu écarter l'idée de développer son tableau à cause d'une polyphonie assez compliquée et qui aurait du exprimer une sorte de « terreur bucolique ». Le *Fragment XXXIX* nous donne par contre une vision au singulier bien définie. Leopardi imagine une jeune fille qui traverse un bois dans la nuit, alors qu'un orage épouvantable se lève :

Ecco turbar la notte, e farsi oscura

La sembianza del ciel, ch'era sì bella,

E il piacere in colei farsi paura.

...

Già tutto a cieca oscuritade in grembo,

S'incominciava udir fremer la pioggia,

E il suon cresceva all'appressar del nembo.

Dentro le nubi in paurosa foggia

Guizzavan lampi, e la fena batter gli occhi;

E n'era il terren tristo, e l'aria roggia.

Discior la misera i ginocchi;

E già muggiva il tuon simile al metro

Di torrente che d'alto in giù trabocchi.

²³⁷ *Argomenti di Idilli. II Le fanciulle nella tempesta, PP I, p. 636.*

Talvolta ella ristava, e l'aer tetro
 Guardava sbigottita, e poi correa,
 Sì che i panni e le chiome ivano addietro.

E il duro vento col petto rompea,
 Che gocce fredde giù per l'aria nera
 In sul volto soffiando le spingea.

E il tuon veniale incontro come fera,
 Ruggiando orribilmente e senza posa;
 E cresceva la pioggia e la bufera.

E d'ogn'intorno era terribil cosa
 Il volar polve e frondi e rami e sassi,
 E il suon che immaginar l'alma osa.

Ella dal lampo affaticati e lassi
 Coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno,
 Già pur tra il nembo e accelerando i passi.

Ma nella vista ancor l'era il baleno
 Ardendo sì ch'alfin dallo spavento
 Fermò l'andare, e il cor le venne meno.

E si rivolse indietro. E in quel momento
 Si spense il lampo, e tornò buio l'etra,
 Ed acchetossi il tuono, e stette il vento.

Taceva il tutto; ed ella era di pietra.²³⁸

À quelque distance de la surface lexicale de cette poésie, en effet conventionnelle dans sa manière d'évoquer Homère, Virgile et l'immanquable Petrarca²³⁹, nous remarquons des insertions dynamiques tout à fait intéressantes. Il y a une progression en parallèle de l'ambiance orageuse et du

²³⁸ *Frammento XXXIX*, v. 28-30 et 46-76, PP I, p. 140-141.

²³⁹ Voir le commentaire de Galimberti, PP I, p. 998.

tremblement de la jeune fille : « *Discior sentia la misera i ginocchi / E già muggiva il tuon ...* », « *... e l'aer tetro / Guardava sbigottita, ... E il duro vento col petto rompea ...* ». Leopardi prolonge la tempête en un verre d'eau de Chateaubriand. Ici, l'évocation des éléments naturels croise l'objet vue dans son aspect quotidien : « *... gocce fredde giù per l'aria nera* », « *...e stretti i panni al seno* ». La subtilité de Leopardi consiste avant tout à fournir l'image d'un tourbillon entourant une pauvre fille. Derrière ce premier plan, apparence irréfutable, s'insinuent tout de même des actions de perforage : le vent frappe la poitrine, les gouttes d'eau sont poussées sur le visage. Jusqu'au point que la fille couvre ses yeux (« *Ella dal lampo affaticati e lassi / Coprendo gli occhi ...* ») mais hélas, il est trop tard (« *Ma nella vista ancor l'era il baleno / Ardendo sì, ch'alfin dallo spavento / Fermò l'andare, e il cor le venne meno.* »).

Le vent, la pluie et même la lumière foudroyante ont percé la « surface corporelle » de la fille, tandis qu'elle s'introduisait « *...tra il nembo accelerando i passi.* » L'espace est celui de la compénétration : elle s'évanouit dans l'orage, et le foudre brule dans ses yeux, au point que la temporalité est brusquement contractée par le blocage de cette assimilation entre dehors orageux et dedans foudroyé. Le geste palinodique final « *E si rivolse indietro. E in quel momento / si sparse il lampo...* », presque une allusion biblique à la femme de Lot, ne peut que suspendre dans une sublime incertitude l'interne et l'externe. Le vers final « *Taceva tutto; ed ella era di pietra.* » ainsi s'explique aussi comme une métamorphose. Si le naufrage (la mort) de la fille l'a transformé en statue de pierre, le paysage s'évanouit dans la calme de l'indistinction : « *Taceva il tutto...* ». Le héros ne s'élève plus sur le rocher sublime : à la limite il est le rocher.

Par rapport a Chateaubriand, ici Leopardi, en traçant lui aussi le passage du paysage au naufrage, cherche à expérimenter un autre registre stylistique. Il nous propose une sorte de basculement de l'arcadique dans le pathétique, sans y tracer aucune ligne de séparation entre beauté du décor et sublime du sentimentale. Les centres motivationnels du basculement s'inscrivent d'abord dans le bouleversement orageux (et un peu capricieux) des mêmes éléments

structuraux : le regard, le geste palinodique, l'espace « naturalisé » par des symétries entre intériorités et extériorité.

Il reste l'énigme, ou bien l'exorcisme romantique de la tempête ; ou mieux d'un jardinage elliptique qui cherche à remplacer le manque édénique par une disparition orageuse.

40. Saisir l'infini à travers le fini

Si l'infini est un sentiment, il ne peut qu'être saisi par le fini. Et néanmoins, l'idée d'infinitude ne renvoie pas à la finitude humaine : chez Chateaubriand, par exemple, la création littéraire semble justifier un certain « mélange » des principes onto-théologiques classiques avec le (pres-) sentiment imaginaire de l'infini. Dans sa *Préface à Les Natchez* il remarque que :

On trouve aussi dans le premier volume des Natchez un livre d'un ciel chrétien différent du ciel des Martyrs : en le lisant j'ai cru éprouver un sentiment de l'infini qui m'a déterminé à conserver ce livre. Les idées de Platon y sont confondues avec les idées chrétiennes, et ce mélange ne m'a paru présenter rien de profane ou de bizarre.²⁴⁰

Dans le sentiment de l'infini le poète trouve ainsi les raisons pour « conserver » le plan de son œuvre. Même si cette idée pourrait paraître bizarre, elle nous dit qu'ici la notion de sentiment n'est pas du tout sentimentale. Plutôt, elle prépare le saisissement de l'infini à travers une coagulation des images hyper-physiques ou métaphysiques. La dimension classique du sublime est très proche à sa manifestation la plus éclatante, de sorte que Chateaubriand semble parfois basculer entre une sensation (très humaine) d'ouverture à l'immensité et la représentation géométrisante (et surhumaine) d'un espace visionnaire :

Un homme qui pour comprendre l'infini, se plaçant en imagination au milieu des espaces, chercherait à se représenter l'étendue suivie de l'étendue, des régions qui ne commencent et ne finissent en aucun lieu, cet homme, saisi de vertiges, détournerait sa pensée d'une entreprise si vaine : tels seraient mes inutiles efforts si j'essayais de tracer la route que parcouraient Geneviève et Catherine. Tantôt elles s'ouvrent une voie au travers des sables d'étoiles ; tantôt elles coupent les cercles ignorés où les comètes promènent leurs pas vagabonds. Les deux saintes croient avoir fait des progrès, et elles ne touchent encore qu'à l'essieu commun de tous les univers créés.²⁴¹

²⁴⁰ CE ROM I, p. 165.

²⁴¹ CE ROM I, p. 219-220.

Un visionnaire suggéré par son christianisme s'entrelace avec la nature « vécue ». Au fond, cette dernière tend à préparer le terrain sentimental à

Qui dira que le sentiment qu'on éprouve en entrant dans ces forêts aussi vieilles que le monde, et qui seules donnent une idée de la création, telle qu'elle sortit des mains de Dieu ? ²⁴²

Le jour tombant d'en haut à travers un voile de feuillages, répand dans la profondeur du bois une demi-lumière changeante et mobile, qui donne aux objets une grandeur fantastique. Partout il faut franchir des arbres abattus, sur lesquels s'élèvent d'autres générations d'arbres. Je cherche en vain une issue dans ces solitudes ; trompé par un jour plus vif, j'avance à travers les herbes, les orties, les mousses, les lianes, et l'épais humus composé des débris des végétaux ; mais je n'arrive qu'à une clairière formée par quelques pins tombés.²⁴³

Bientôt la forêt redevient plus sombre ; l'œil n'aperçoit que des troncs de chênes et de noyers qui se succèdent les uns les autres, et qui semblent se serrer en s'éloignant : l'idée de l'infini se présente à moi.²⁴⁴

HÖLDERLIN

Hölderlin, *Tod des Empedocles* – Zweite Fassung, 1. Akt, 3. Auftritt <MA I, 852-858>

PAUSANIAS.

Noch stehst du ja, und frisch Gewässer spielt

[385] Um deine Wurzel dir, es atmet mild

Die Luft um deine Gipfel, nicht von Vergänglichem

Gedeiht dein Herz; es walten über dir

Unsterblichere Kräfte.

EMPEDOKLES.

²⁴² CE ROM I, p. 705.

²⁴³ CE ROM I, p. 705-706.

²⁴⁴ CE ROM I, p. 706.

[390] Du mahnest mich der Jugendtage, lieber!

PAUSANIAS.

Noch schöner dünkt des Lebens Mitte mir.

EMPEDOKLES.

Und gerne sehen, wenn es nun
 Hinab sich neigen will, die Augen
 Der Schnellhinschwindenden noch Einmal
 [395] Zurück, der Dankenden. O jene Zeit!
 Ihr Liebeswonnen, da die Seele mir
 Von Göttern, wie Endymion, geweckt,
 Die kindlich schlummernde, sich öffnete,
 Lebendig sie, die Immerjugendlichen,
 <MA I, 854>

[400] Des Lebens große Genien
 Erkannte – schöne S o n n e ! Menschen hatten mich
 Es nicht gelehrt, mich trieb mein eigen Herz
 Unsterblich liebend zu Unsterblichen,
 Zu dir, zu dir, ich konnte Göttlichers
 [405] Nicht finden, stilles Licht! und so wie du
 Das Leben nicht an deinem Tage sparst
 Und sorgenfrei der goldnen Fülle dich
 Entledigest, so gönnt auch ich, der Deine,
 Den Sterblichen die beste Seele gern
 [410] Und furchtlos offen gab
 Mein Herz, wie du, der ernsten E r d e sich,
 Der schicksaaltollen; ihr in Jünglingsfreude
 Das Leben so zu eignen bis zuletzt;
 Ich sagt' ihrs oft in trauter Stunde zu,
 [415] Band so den theuern Todesbund mit ihr.
 Da rauscht' es anders, denn zuvor, im Hain,
 Und zärtlich tönten ihrer Berge Quellen –
 All' deine Freuden, Erde! wahr, wie sie,
 Und warm und voll, aus Müh und Liebe reifen,
 [420] Sie alle gabst du mir. Und wenn ich oft
 Auf stiller Bergeshöhe saß und staunend
 Der Menschen wechselnd Irrsal übersann,

Zu tief von deinen Wandlungen ergriffen,
 Und nah mein eignes Welken ahndete,
 [425] Dann atmete der A e t h e r , so wie dir,
 Mir heilend um die liebeswunde Brust,
 Und, wie Gewölk der Flamme, lösten
 Im hohen Blau die Sorgen mir sich auf.

PAUSANIAS.

O Sohn des Himmels!

(...)

PAUSANIAS.

[455] Weh! solche Reden! du? ich duld es nicht.
 Du solltest so die Seele dir und mir
 Nicht ängstigen. Ein böses Zeichen ist
 Es mir, wenn so der Geist, der immerfrohe, sich
 Der mächtige umwölket.

EMPEDOKLES.

[460] Fühlst dus? Es deutet, daß er bald
 Zur Erd' hinab im Ungewitter muß.

PAUSANIAS.

O dieser, was tat er euch, dieser Reine,
 Ihr Todesgötter! haben die Sterblichen denn
 Kein Eigenes nirgendsw, und reicht
 [465] Das Furchtbare denn ihnen bis ans Herz,
 Und herrscht es in der Brust den Stärkeren noch
 Das ewige Schicksaal? Bändige den Gram
 Und übe deine Macht, bist du es doch
 <MA I, 856>
 Der mehr vermag, denn andere, o sieh
 [470] An meiner Liebe, wer du bist,
 Und denke dein, und lebe!

EMPEDOKLES.

Du kennest mich und dich und Tod und Leben nicht.

PAUSANIAS.

Den Tod, ich kenn ihn wenig nur,
Denn wenig dacht' ich seiner.

EMPEDOKLES.

[475] Allein zu seyn,
Und ohne Götter, ist der Tod.

PAUSANIAS.

Laß ihn, an deinen Taten
Erkannt' ich dich, in seiner Macht
Erfuhr ich deinen Geist, und seine Welt,
[480] Wenn oft ein Wort von dir
Im heiligen Augenblick
Das Leben vieler Jahre mir erschuff,
Daß eine neue große Zeit von da
Dem Jünglinge begann. Wie zahmen Hirschen,
[485] Wenn ferne rauscht der Wald und sie
Der Heimat denken, schlug das Herz mir oft,
Wenn du vom Glück der alten Urwelt sprachst,
Der reinen Tage kundig und dir lag
Das ganze Schicksal offen, zeichnetest
[490] Du nicht der Zukunft große Linien
Mir vor das Auge, sichern Blicks, wie Künstler
Ein fehlend Glied zum ganzen Bilde reihn?
Liegt nicht vor dir der Menschen Schicksaal offen
Und kennst du nicht die Kräfte der Natur,
[495] Daß du vertraulich wie kein Sterblicher
Sie, wie du willst, in stiller Herrschaft lenkest.

EMPEDOKLES.

Recht! alles weiß ich, alles kann ich meistern.
Wie meiner Hände Werk, erkenn ich es
Durchaus, und lenke, wie ich will
[500] Ein Herr der Geister, das Lebendige.
<MA I, 857>
Mein ist die Welt, und unterthan

Sind alle Kräfte mir, zur Magd ist mir
 Die herrnbedürftige Natur geworden.
 Und hat sie Ehre noch, so ists von mir.
 [505] Was wäre denn der Himmel und das Meer
 Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen
 Den Menschen alles liegt, was wär es,
 Diß todte Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton
 Und Sprach' und Seele nicht? was sind
 [510] Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
 Verkündige? – nun! sage, wer bin ich?

PAUSANIAS.

Verhöhne nur im Unmut dich und alles
 Was Menschen herrlich macht,
 Ihr Wirken und ihr Wort, verlaide mir
 [515] Den Muth im Busen, schröke zum Kinde mich
 Zurück. O sprich es nur heraus! du hassest dich
 Und was dich liebt und was dir gleichen möcht';
 Ein anders willst du, denn du bist, genügst dir
 In deiner Ehre nicht und opferst dich an Fremdes.
 [520] Du willst nicht bleiben, willst
 Zu Grunde gehen. Ach! in deiner Brust
 Ist minder Ruhe, denn in mir.

EMPEDOKLES.

Unschuldiger!

PAUSANIAS.

Und dich verklagst du?

EMPEDOKLES.

(mit Ruhe)

[525] Wirken soll der Mensch,
 Der sinnende, soll entfaltend
 Das Leben um ihn fördern und heitern.
 Voll schweigender Kraft umfängt
 Den ahnenden, Die große Natur,
 [530] Daß ihren Geist hervor er rufe, trägt

Die Sorg im Busen und die Hoffnung der Mensch.
 Tiefwurzeln strebt das gewaltige Sehnen ihm auf.
 <MA I, 858>

Und viel vermag er und herrlich ist
 Sein Wort, es wandelt die Welt
 [535] Und unter den Händen.

Leopardi consigne l'idée du saisissement de l'infini à une structure de condensation poétique devenue pour la critique littéraire une sorte d'œuvre-programme. Nous faisons allusion évidemment à la petite idylle *L'infinito*. L'analyse structurelle et syntactique de cet œuvre réserve tout de même quelques surprises.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma, sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio;
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.²⁴⁵

²⁴⁵ *L'infinito*, PP I, p. 49 ; notes et commentaire par C. Galimberti PP I, p. 945-948.

VII – Topographie et anamnèse

Quando fui presso la beata riva,
 'Asperges me' sì dolcemente udisi,
 che nol so rimembrar, non ch'io lo serviva.
 La bella donna ne le braccia aprissi
 abbracciommi la testa e mi sommerse
 ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi

Dante²⁴⁶

De propectu meo gaudebam, imperfectum meum flebam et mutabilitatem comunem humanorum actuum miserabar; et quem in locum, quam ob causam venissem, quodammodo videbar oblitus, donec, ut omissis curis, quibus alter locus esset oportunior, respicerem et viderem que visurus adveneram – ...

Francesco Petrarca²⁴⁷

La topographie, considérée comme discipline scientifique qui concerne la mesure et la représentation symbolisée des lieux, peut donner l'impression d'être carrément séparée des vicissitudes de l'âme. La littérature par contre n'a jamais cessé d'offrir une idée de topographie qui semble se baser sur l'élaboration intériorisée de l'espace visible. Il s'agit évidemment de donner des références autour de cette élaboration, tant sur le versant de l'intériorisation, que sur celui de la visibilité.

Ces deux versants topographiques constituent l'anamnèse littéraire, depuis la doctrine de Platon. En analogie aux arts visuels, notamment à la peinture²⁴⁸,

²⁴⁶ *Divina Commedia*, Purgatorio, XXXI, v. 97-101.

²⁴⁷ *Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcro*, (24) in Petrarca 1995, p. 20-22.

²⁴⁸ Indéniable est l'actualité artistique de cette relation fondamentale entre mémoire et représentation symbolique d'une cartographie intérieure, voir par exemple l'œuvre *Topographie d'une mémoire fragmentée* (2012) de Christine Barbe, <http://www.christinebarbe.com>.

l'œuvre dégage un geste de condensation expressive, où le souvenir détermine un lieu « de » l'âme : jamais un génitif a été si terriblement ambivalent, à la fois possessif et attributif. L'âme, en (se) racontant à soi-même à travers le texte, réinvente « son » lieu grâce à la mémoire d'un lieu, tandis que ce geste traverse un lieu qui est « vu », ou « soumis au regard », ou « surmonte le regard ». L'intimité de la mémoire recherche, même à la lueur d'une illumination imprévue, la « graphie » exacte du lieu, à savoir l'écriture d'un regard qui n'interrompt jamais le *continuum* entre lieu intérieur et extérieur.

Dante et Petrarca nous ouvrent deux modalités archétypales d'entendre cette relation fondamentale entre topographie et anamnèse. Dans son *Purgatoire*, XXXI, Dante nous offre l'allégorie parfaite du lieu de la *catharsis*. L'intériorité se purifie en se noyant – mémoire y comprise – dans la beauté de l'Éden. Au bord de la surface lacustre, la vue résiste à peine. Petrarca, dans son *Ascension du Monte Ventoux*, nous conduit vers l'élévation en soi contradictoire du détournement du regard lui-même : « ... *in me ipsum interiores oculos reflexi...* ».

Il invente l'alpinisme de l'esprit accablé par la présence du souvenir.

Le discours peut aussi être décliné d'une manière structurale comme « topographie de l'œuvre littéraire » et « anamnèse de sa gestation ».

Le cas peut-être le plus intéressant est l'élaboration du *Hypérion*, qui engage Hölderlin du 1792 jusqu'au 1798. De cette élaboration les éditions critiques présentent tout d'abord sa « reconstruction génétique » [Entstehung] ou bien ses « degrés préparatoires » [Vorstufen]. Voici, résumées sous forme de tableaux, les sept « phases » de l'entreprise littéraire de Hölderlin :

D E G R É	TITRE	P H A S E	LIEU, TEMPS
1	« <i>Ich schlummerte,</i>	I	Tübinger Fassung (1792-1793)

	<i>mein Kallias... »</i>		
2	« <i>Ich sollte das Vergangne... »</i>	II	Walthershäuser Fassung (1794)
3	<i>Fragment von Hyperion (le“Thalia- Fragment“)</i>		(id.)
4	<i>Prosaentwurf z. metr. Fassung</i>	II I	(Jena o. Weimar – 1794-95)
5	<i>Metrische Fassung</i>		(id.)
6	<i>Hyperions Jugend</i>	I V	(Jena 1795)
7	<i>Vorletzte Fassung</i>	V	(Nürtingen 1795)
8	<i>Entwürfe z. endgült. Fassung</i>	V I	(Frankfurt u. Homburg 1796-98)
(8 *)	<i>(Salamis-Fragment)</i>		(id.)
10	<i>Späte Fragmente</i>	V II	(Tübingen um 1808)

Le roman dans son aspect définitif sera publié en deux étapes : le premier volume (ou tome) en 1797, et le deuxième en 1799. Et pourtant, à propos du *corpus* des ébauches et des brouillons qui précède la version définitive, le dilemme adjectivale entre « génétique » ou « préparatoire », cache une vraie malaise philologique, dont le poids herméneutique n'a jamais été rendu suffisamment explicite²⁴⁹ : si l'on considère ces matériaux – hétérogènes par qualité et par quantité – comme « préparatoires », il ne faudrait pas parler du *Hypérion* comme d'un roman achevé, mais d'un projet d'écriture ouvert,

249 Nous signalons tout de même un point de départ incontournable sur la question, à savoir le chapitre « Une genèse cannibale » de la *Présentation* de Jean-Pierre Lefebvre à sa traduction du *Hypérion*, dans: HYP-Lefebvre, 13-24

polymorphe et tourmenté ; il s'agit d'un chantier littéraire interrompu et repris plusieurs fois par le poète, et dont la reconstruction philologique des textes, qui sont à nous parvenus, n'a pas encore fourni un verdict exhaustif.

La question préliminaire par excellence, qui trouble tout d'abord un essai d'analyse textuelle autour du *Hypérion*, est donc la pertinence du *corpus* des « degrés préparatoires » [Vor-stufen] par rapport à la version finale du roman. D'après la teneur exégétique des commentateurs qui ont jeté un coup d'œil dans ce labyrinthe rédactionnel du *Hypérion*, on remporte l'impression que les causes de cette complexité trouvent explication suffisante dans la tension, tout à fait connaturelle à l'auteur, à la révision infinie du texte.

En effet, plusieurs sources indirectes – par exemple grâce à la correspondance de et sur Hölderlin – témoignent la présence opératoire d'un mouvant psychologique: un « souci » de perfectibilité qui déborde ici – comme d'ailleurs dans la rédaction à l'époque contemporaine de la *Mort d'Empédocle* – dans l'obsession d'obtenir une compénétration absolue entre forme et puissance expressive du texte « dans » le texte lui-même. Tout cela devrait aboutir dans une « logique intertextuelle » de type hallucinatoire, telle qui puisse légitimer une sorte de continuité structurelle entre le *corpus* des inachevés et la version publiée, même si les différences formelles entre les deux sont très remarquables. C'est le cas, par exemple, de Michael Knaupp. Dans son commentaire il souligne qu'on peut reconnaître, déjà à partir du premier fragment datant 1792 et qui porte le titre de *Kallias*, « des aspects décisifs » [wesentliche Merkmale, S. 181] qu'on retrouvera ensuite dans la version finale. Cette remarque ne porte en soi rien d'étonnant, sauf qu'on a du mal à cibler et à contourner ces aspects décisifs.

D'après nos connaissances, ce problème n'a jamais été soulevé dans toute sa radicalité, à savoir qu'on n'a jamais questionné si les soi-disant matériaux « préparatoires » sont vraiment les « outils » préalables de la version finale, ou plutôt s'ils ne constituent que ce qu'ils sont en effet : des *Vor-stufen*, à savoir des « degrés d'écriture » qui précèdent idéalement un projet jamais réalisé – ou bien

réalisable. D'une façon paradoxale, on pourrait dire que chaque composition des *Vorstufen*, bien que ficelée aux autres, devient une œuvre indépendante.

41. Locus amoenus, locus terribilis : *eutopie et dystopie*.

La production odéporique début XVIIIe siècle présente un témoignage très intéressant d'Antonio Vallisneri (1661-1730), *Le sorgenti della Secchia e la grotta che urla* (1714)²⁵⁰, qui permet d'exemplifier un certain goût littéraire pour la genèse des macro-phénomènes naturels. Il s'agit d'un supplément à une leçon académique autour de l'origine des fontaines après son voyage à travers la Val Padane et la Garfagnane (1704). Ici nous retrouvons toute l'ambiguïté sublime qui entremêle les finalités d'une expédition scientifique avec les « plaisirs » littéraires d'une expérience voyageuse.

Bramoso di vedere la prima origine della nostra famosa *Secchia*, mi portai verso i confini del Parmigiano sovra un altissimo, ed aspro monte, che chiamano *Cerè dell'Alpi*, e trovai, che sotto alla cima del medesimo sgorgano due larghe fontane, poco fra di loro distanti, che nel discendere s'uniscono, indi con altre accoppiandosi acquistano nome, e vigore. (...) Ascesi più alto, e trovai boschi, e caverne, e voragini, in fondo ad alcune delle quali, come in tanti vivai, dove non giugne mai a salutarle il sole, conservansi ancora ghiacci, e vecchie nevi, dalle nuove sempre, o quasi sempre ritrovate, e sepolte. Vidi dentro altre, e poi altre più aperte, e più sfogate colare ancor l'acqua delle inzuppate terre de' boschi, delle selve, e de' non mai arati campi, e vidi rivi, e ruscelli solcanti quel duro dorso, e cadenti da più alte, ed orridissime boscaglie, che precipitavano dentro crepature, e grotte e là dentro si nascondevano. Volli pur anche superare quell'inclemente, e barbaro luogo, e non mi mancò all'occhio nuovi laghetti, e fossati, e buche conservatrici d'acque, e di nevi, indi nuove squallide campagne, ed altri luoghi tutti disabitati di gente umana, e nidi solo di acque, e di ghiacci, d'orrori. Questi, diceva io allora, e adesso il confermo, questi sono i lambicchi veri de' fonti, ma che ricevono le acque distillate dalle nubi, non dal mare o dalla terra, e le donano a noi.²⁵¹

Les répétitions des éléments naturels nous montrent une intéressante construction du désertique – connotant le *locus horribilis* – et qui nous donne la genèse du fleuve, à savoir la naissance du flux d'eau.

²⁵⁰ Cf., SIV I 2008, p. 5-23.

²⁵¹ SIV I 2008, p. 11-12

Lazzaro Spallanzani, *Viaggi alle due Sicilie e in alcuni parti dell'Appennino* (1792-1797), dans laquelle nous trouvons cette extraordinaire description de son ascension sur le vulcan de l'île de Stromboli.

Pareva ch'io dovessi esser contento delle cose osservate fin qui, pure l'ardente desiderio di apprendere più oltre, non lasciava ancora in riposo la mia curiosità. Lo scoglio appuntato sopra cui era, non mi accordava il poter vedere, se non se i lembi interiori del cratere. Ma io agognava, se possibile era, contemplarne anche la parti più basse. Guardando attorno mi abbattei con l'occhio in una grotti cella profondata in una rupe, e alle fauci del Vulcano vicinissima, la quale con la volta petrosa vietava l'ingresso alle pietre eruttate, se qualcuna spinto avesse fin là. D'altronde era alta in guisa che rifuggitomi dentro di essa, avrei avuto sott'occhi il cratere. Io mi valse dunque di quell'opportunissimo ricovero, accorsovi in uno de' brevi intervalli, che vanno esenti da eruzioni. Le speranze mie non potevano esser coronate da più lieto succedi mento. Ficcatevi dunque dentro lo sguardo, e spiate le viscere del Vulcano, mi si parò innanzi la verità divelata, e tutta lei. Ecco pertanto ciò che si offerse agli occhi miei meravigliati. | Le labbra del cratere, che nella forma tondeggiante ...²⁵²

Évidemment, il y a ici un goût déjà entièrement romantique de la description sublime.

Luigi Castiglioni (1757-1832) qui écrit un *Viaggio negli Stati Uniti dell'America Settentrionale* (1790), a cura di M. Ceruti, Mucchi, Modena 1996²⁵³, décrit un approche aux Sauvages bien différent par rapport à celui de Chateaubriand. Ce qui frappe dans les descriptions de l'italien, c'est l'absence des remarques sur la naturalité des sauvages.

Carlo Gaetano Samuele Mazzucchelli (1806-1864), *Memorie storiche ed edificanti d'un missionario apostolico dell'ordine dei predicatori fra varie tribù di selvaggi e fra i cattolici e i protestanti negli Stati Uniti d'America*, Boniardi-Pogliani, Milano 1844.²⁵⁴

²⁵² SIV I 2008. P. 229-230.

²⁵³ SIV I 2008, p. 1552-1595

²⁵⁴ Cf., SIV I 2008, p. 1610-1644.

Description de la naissance de la ville de Davenport sur le fleuve Mississipi :

Tra le più belle e amene posizioni sulla spiaggia occidentale del Mississipi, vi è quella opposta alla rinomata isola di Rock-Island, a più di cento miglia da Dubuque discendendo il fiume: la natura stessa sembra aver formato questo regolare e verdeggiante declivio circondato e protetto dai colli, affinché l'uomo vi fabbricasse una città.²⁵⁵

La dialectique entre possibilité et effectivité est une composante de cohérence globale à l'intérieur du texte littéraire. Les mécanismes esthétiques qui produisent une telle cohérence par rapport à la description d'un lieu naturel doivent souvent tenir en compte des fondements mimétiques et mnémoniques contenus dans la narration.²⁵⁶ Les « beaux lieux » littéraires ne sont pas des simples ingrédients scéniques, plutôt ils sont coréférentiels par rapport à une condition idéale de l'esprit : ce dernier comble cette condition dans la reconnaissance de « son » lieu, à savoir d'un lieu d'excellence à partir duquel « descendre-vers... » la reconnaissance de tous les autres lieux.

D'après la leçon magistrale de l'ascension du Mont Ventoux de Francesco Petrarca, cela vaut maximale pour Chateaubriand, Hölderlin et Leopardi, où les raisons de l'« eutopie » fondent la réalisation expressive d'une « utopie intériorisée ». Imitation et souvenir de la « belle nature » croisent donc possibilité et effectivité du lieu naturel, mais l'intersection se situe dans le regard du poète.

Or, la beauté du paysage

²⁵⁵ SIV I 2008, p. 1617.

²⁵⁶ D'un point de vue analytique la question a été récemment traitée par Cosentino 2012, p. 112-114.

Plus son regard s'installe dans le cœur du lieu naturel plus se point à l'horizon le « non-lieu » de l'âme. Voilà donc que la recherche eutopique peut toujours basculer dans une dystopie.²⁵⁷

La « dystopie » dans une forme monumentale à travers le souvenir de René, et qui précède son récit de l'ascension du volcan Etna :

Rien de certain parmi les anciens, rien de beau parmi les modernes. Le passé et le présent sont deux statues incomplètes: l'une a été retirée toute mutilée du débris des âges; l'autre n'a pas encore reçu sa perfection de l'avenir.

Mais peut-être, mes vieux amis, vous surtout, habitants du désert, êtes-vous étonnés que dans ce récit de mes voyages, je ne vous aie pas une seule fois entretenus des monuments de la nature ?²⁵⁸

« Un jour, j'étais monté au sommet de l'Etna, volcan qui brûle au milieu d'une île. Je vis le soleil se lever dans l'immensité de l'horizon au-dessous de moi, la Sicile resserrée comme un point à mes pieds, et la mer déroulée au loin dans les espaces. Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte; mais, tandis que d'un côté mon œil apercevait ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur. »

« Un jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan, et pleurant sur les mortels dont à peine il voyait à ses pieds les demeures, n'est sans doute, ô vieillard, qu'un objet digne de votre pitié; mais, quoi que vous puissiez penser de René, ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence: c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés. »²⁵⁹

²⁵⁷ La question possède aussi grande relevance dans la psychanalyse littéraire, voir par exemple Poltrum 2012, p. 121-147.

²⁵⁸ CE ROM I, p. 124.

²⁵⁹ CE ROM I, p. 124-125.

Le mauvais sentiment dédoublé (« infidèle à sa religion et à sa patrie ») dans
Les Aventures du dernier Abencérage :

Aben-Hamet allait se précipiter sur le marbre, lorsqu'il aperçut, à la lueur d'une lampe, des caractères arabes et un verset du Coran, qui paraissaient sous un plâtre à demi tombé. Les remords rentrent dans son cœur, et il se hâte de quitter l'édifice où il a pensé devenir infidèle à sa religion et à sa patrie.

Le cimetière qui environnait cette ancienne mosquée était une espèce de jardin planté d'orangers, de cyprès, de palmiers, et arrosé par deux fontaines; un cloître régnait à l'entour.²⁶⁰

Le « cimetière » était une « espèce de jardin » – le mot « espèce » est ici décisif –

²⁶⁰ CE ROM II, p. 1390.

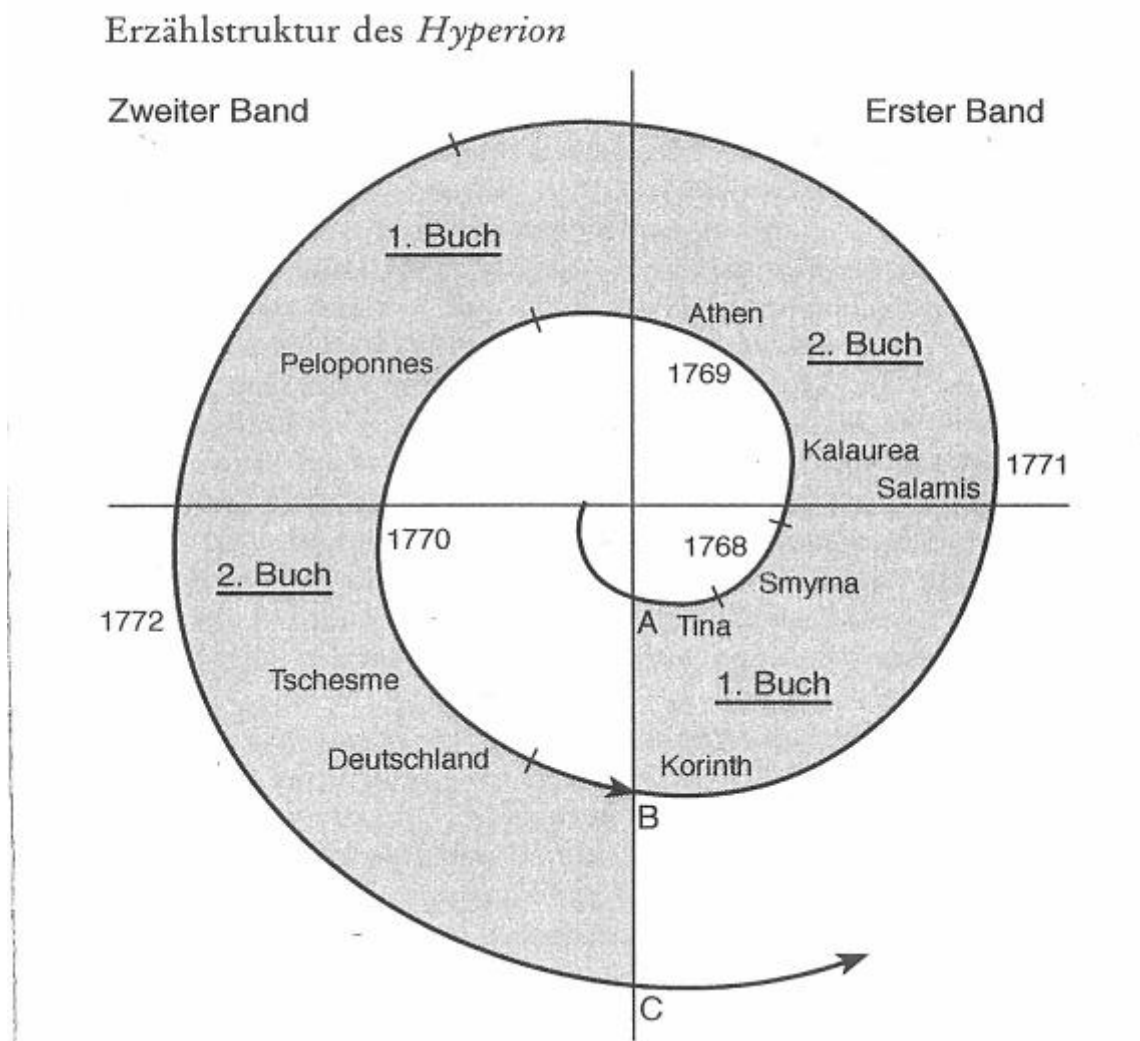
42. *Dualité de l'écriture, souvenir de l'autre lieu.*

Chez Chateaubriand :

Grenade est bâtie au pied de la Sierra-Nevada, sur deux hautes collines que sépare une profonde vallée. Les maisons placées sur la pente des coteaux, dans l'enfoncement de la vallée, donnent à la ville l'air et la forme d'une grenade entrouverte, d'où lui est venu son nom. Deux rivières, le Xénil et le Douro, dont l'une roule des paillettes d'or, et l'autre des sables d'argent, lavent le pied des collines, se réunissent, et serpentent ensuite au milieu d'une plaine charmante, appelée la Véga. Cette plaine que domine Grenade est couverte de vignes, de grenadiers, de figuiers, de mûriers, d'orangers; elle est entourée par des montagnes d'une forme et d'une couleur admirables. Un ciel enchanté, un air pur et délicieux, portent dans l'âme une langueur secrète dont le voyageur qui ne fait que passer à même de la peine à se défendre.²⁶¹

Dans le roman *Hypérion* la teneur de l'échange épistolaire réverbère cette situation théorique, qu'on pourrait bien définir comme une tendance à effacer la différence structurelle entre « discours » et « récit », car Hölderlin/*Hypérion* mélange sans cesse les descriptions des événements avec le plan de la réflexion, en complexifiant les fonctions de la mémoire et, par conséquence, les trajets de la temporalité du roman. La structure à spirale conçue par Knaupp pour représenter le développement narratif du roman montre d'une manière inéluctable une « raison symétrique » qui habite l'intention de l'Auteur :

²⁶¹ CE ROM II, p. 1364-1365 ; La note 1 relative à p. 1364 signale le passage de l'ouvrage de Florian qui sert à Chateaubriand : « Cette cité [...] est bâtie sur deux collines, peu loin de la Sierra Nevada [...] (Florian, *op.cit.*, t. I, p. 111.) » : cf., CE ROM II, p. 1752 ; On pourra aisément remarquer que les « deux collines » de Florian, grâce à l'ajoute d'une « profonde vallée » qui les sépare, transfigure le sens de « dichotomie esthétique » de la simple description donnée par Florian; en outre, la note 1 relative à p. 1365 signale une imprécision de Chateaubriand, qui – complice la lecture de Swinburne – confond le « ... Darro, simple torrent ... » avec la fleuve Dauro (Douro) : cf., CE ROM II, p. 1752. Même dans ce cas-là, il est difficile à croire qu'une imprécision pareille soit innocente.



Spirale vers une entropie difficile à maîtriser, et tout de même les axes cartésiens qui tranchent avec une exactitude correspondant à la mesure du « Tome » et « Livre ». C'est dans cet « univers chaotique » d'une correspondance fatalement sans destination réelle qu'Hölderlin/Hypérion transfigure les éléments de signification dans des « symboles » qu'il faut à son tour ranger dans l'écriture sous la « beauté de la *diairesis* ». Dans son commentaire Hansjörg Bay a récemment parlé d'une « logique de l'un » [« Logik des Einen »] du *Hypérion*. Nous croyons par contre que chez Hölderlin cette sémantique de l'unité ne peut « signifier » que comme syntaxe de la dualité. Et que l'enjeu qui se dessine dans cette opération c'est celui d'une « grammaire esthétique » sublime autour du rapport « homme – nature ». Il s'agit évidemment de prendre Hölderlin à la lettre, au prix du risque de tomber

dans un hiéroglyphe impossible à déchiffrer – condition de danger en effet présent partout sur la surface du roman.

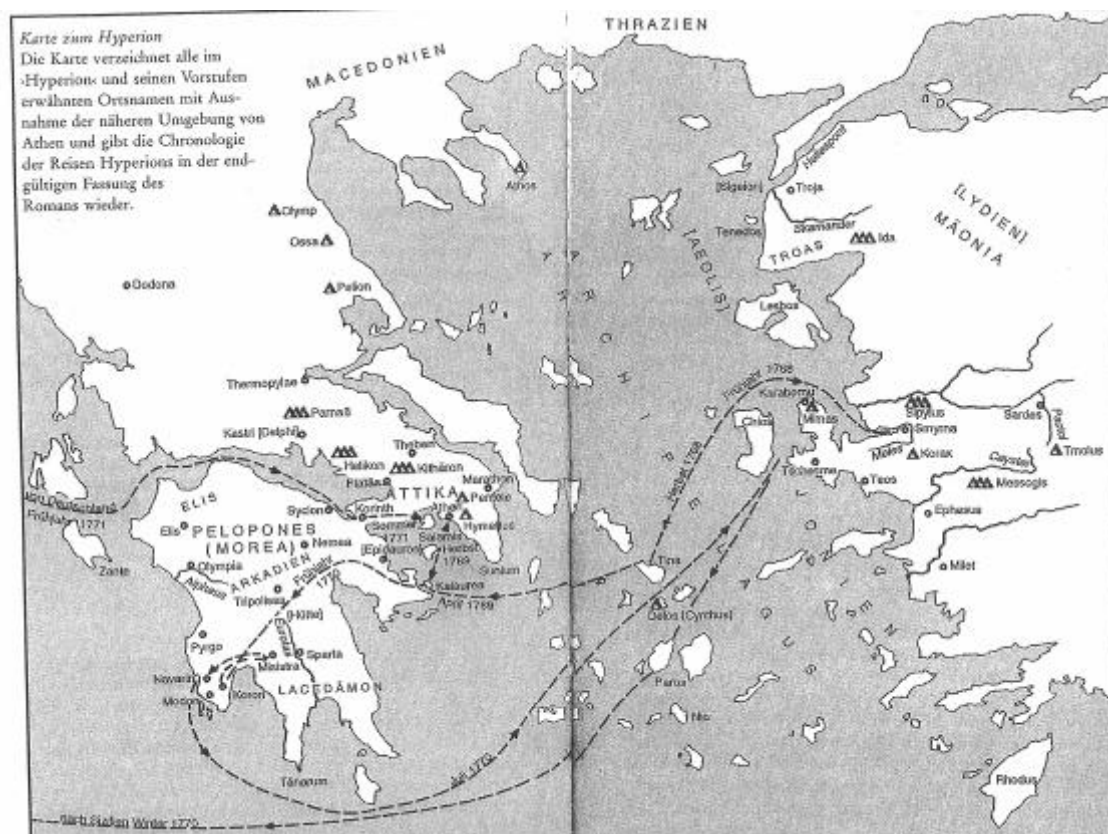
Voilà donc les macrostructures qui donnent corps à cette syntaxe de la dualité dans le *Hypérion* :

Macrostructures	Niveaux structuraux	Niveaux syntactiques	Éléments de l'interaction morphologique et fonctionnelle
Structure du roman	III	1	« Plan » du roman ; ordre et organisation quantitative des lettres
Stratégies de la dualité	II	2	Coordination de la conceptualisation figurale ; cadres de référence littéraire
Symbolique «vivante»	I	3	Fonction des personnages ; présence des éléments naturels
Topographie de l'action	II	4	Espace et temps de la coordination; rapport géographique / bio-graphie
Symétries du discours	III	5	Répétitions phonétiques et lexicales ; co-figurations et métaphores

43. Cartographie de l'âme

L'espace de l'âme trace d'un double trait l'axe du voyage impossible. Tout de même, chez Hölderlin déplacement réel et celui virtuel jouent à s'entremêler :

Certains lecteurs un peu rapides pourraient être abusés par les pages qui évoquent cette période, et penser que les lieux dont il est question ne sont visités qu'en esprit, à partir des récits ou des souvenirs propres d'Adamas. En réalité, *le jeune Hypérion parcourt une première fois effectivement la quasi-totalité de l'espace hellénique*, soit un vaste quadrilatère dont les coins seraient au nord-ouest le mont Olympe, au nord-est l'Hellespont, au sud-est Rhodes, à l'ouest tout le Péloponnèse. Cette très longue circumnavigation accompagnée d'excursions pédestres est décrite comme un parcours réalisé en une journée !²⁶²

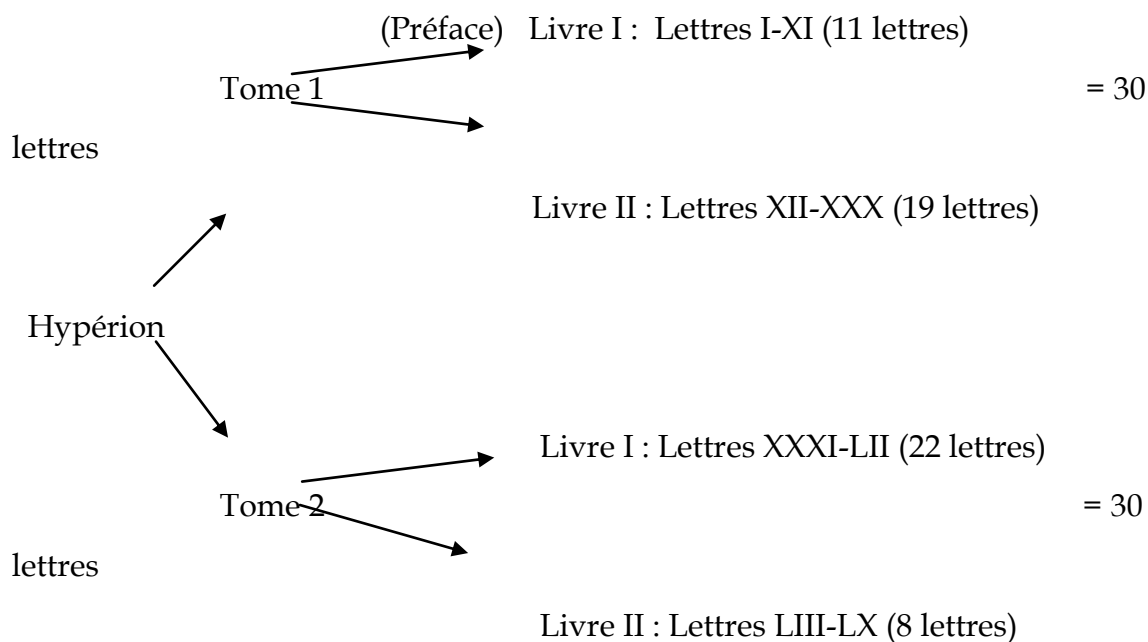


²⁶² Hyp JPL 2005, p. 37.

44. Dispositifs de la dualité

Le *Hypérion* est notamment un roman épistolaire. D'après nombreux commentateurs, les modèles, dont Hölderlin s'inspire, sont la Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau et Die Leiden des jungen Werthers de Wolfgang Goethe. Tout de même, une analyse structurale de la forme « lettre » montre avec toute évidence une grande liberté du roman hölderlinien par rapport aux œuvres littéraires évoqués. Dans le *Hypérion* le plan de la correspondance semble obéir à des « raisons » du discours qui ne relèvent pas de la dynamique interne du récit. En bref, la structure anaphorique du roman est toujours troublée par une fonction déictique exogène, qui marque la nouveauté de l'opération de Hölderlin.

Le corpus des lettres est organisé sous le signe d'un agencement symétrique du point de vue quantitatif – concernant le nombre des lettres –. Le tableaux ci-dessous montre cette symétrie du texte:



À cette sous-division, qui projette un effet « miroir » sur le corpus épistolaire, il faut suivre des remarques internes, qui ne sont pas habituellement pris en considération. Tout d'abord, il faut souligner que la présence d'un certain goût

pour la symétrie, même si à l'apparence tout à fait « extérieure », ne devient jamais une sorte de cage pour enfermer dogmatiquement la matière du roman.

En questionnant le rapport entre envoyeur et destinataire, on pourrait remarquer que, par exemple, le Livre I du Deuxième Tome marque une discontinuité avec les autres. Ce Livre est en effet le seul, où la situation de correspondance fictive privilégiée, c'est-à-dire « Hypérion à Bellarmin » [H > B], est interrompue par un échange de lettres entre Hypérion et Diotime [H > D et D > H]. Il s'agit d'un micro-roman qui habite dans le roman même, et qui semble troubler le modèle d'une correspondance unidirectionnelle entre Hypérion et Bellarmin. C'est alors digne d'intérêt par sa situation particulière, que même dans ce cas-là, Hölderlin dispose cet échange d'après le schéma suivant:

H > D : Lettres XXXVIII-XLII	(5 lettres)
D > H : Lettre XLIII	(1 lettre)
H > D : Lettres XLIV-XLVI	(3 lettres)
D > H : Lettre XLVII	(1 lettre)
H > D : Lettres XLVIII-LII	(5 lettres)

Or, il est bien difficile de croire que cette disposition schématique « 5-1-3-1-5 » s'engendre dans le roman par hasard. En outre, il y a plusieurs indicateurs sémantiques/topiques qu'on pourrait bien utiliser dans ce contexte. Nous nous bornons ici à signaler les deux suivants:

1) la présence exemplaire du thème de l'« adieu » [Abschied] au début de la première lettre H > D (XXXVIII) et à la fin de la dernière (LII):

Ich bin erwacht aus dem Tode des Abschieds, meine Diotima! / Je me suis réveillé de la mort des adieux, ma Diotime ... [HYP-Knaupp, 115 / HYP-Lefebvre, 193]

...

Große Seele [scil.: Diotime]! Du wirst dich finden können in diesen Abschied und so laß mich wandern! / Grand âme! Tu pourras te faire cet adieu, aussi, laisse-moi partir. [HYP-Knaupp, 137 / HYP-Lefebvre, 218]

La circonlocution qui décrit le désir de chercher la mort (« laß mich wandern / laisse-moi partir ») renverse symétriquement la « mort de l'adieu » de la Lettre XXXVIII dans un « adieu de la mort » de la Lettre LII.

2) les actions et les événements, dont on parle dans ce petit cycle de lettres, suivent en parallèle le climax psychologique de cet échange, en atteignant l'acmé lyrique avec les 3 lettres-pivot H > D, notamment avec la lettre XLV.

Hölderlin, donc, traite la matière du roman à travers un dispositif de dualité qui se métamorphose selon le contexte de dissémination sémantique, alors qu'il apparaît parfois « géométrisante » (l'effet d'une symétrie à miroir), ou « anaphorique », ou bien encore « à chiasme », ou, finalement, comme une « contradiction ».

On repère l'exposition presque programmatique de cette pluralité d'opérations déjà dans la Préface [Vorrede] du roman. Au premier coup d'œil, on dirait qu'il s'agit d'une préface « suicidaires », qui se déroule entre deux gestes contradictoires :

1) d'une part, Hölderlin débute par une déclaration de découragement au sujet de la compréhension du lecteur:

Ich versprache gerne diesem Buch die Liebe der Deutschen. Aber ich fürchte, die einen werden es lesen, wie ein Kompendium, und um das fabula docet sich zu sehr zu bekümmern, indes die andern gar zu leicht es nehmen, und beede Teile verstehen es nicht.

J'aimerais promettre à ce livre que les Allemands l'aimeront. Mais je crains que, l'ayant lu comme une sorte de compendium moral, certains se soucient par trop du fabula docet, et que les autres le traitent bien trop légèrement, bref, que les deux parties ne le comprennent pas. [HYP-Knaupp, 5; HYP-Lefebvre, 65]

La dualité entame la lecture avant l'écriture elle-même, car il est évident que l'« amour » pour les Allemands n'empêche pas à Hölderlin de diviser à priori son public en deux.

2) de l'autre part, Hölderlin est conscient d'offrir aux lecteurs un demi-roman, et d'être obligé à une sorte de *excusatio non petita*, à cause du fait qu'il résulte impossible juger un livre à moitié.

„Ich bedauere, daß für jetzt die Beurteilung des Plans noch nicht jedem möglich ist. Aber das zweite Band soll so schnell, wie möglich, folgen“

« Je regrette qu'il ne soit pas encore loisible à chacun de porter un jugement sur le plan d'ensemble* de l'ouvrage. Mais le tome** second devrait suivre, autant qu'il est possible, sans tarder » [HYP-Knaupp, 5; HYP-Lefebvre, 65 ; *plan, **volume, HYP-Jaccottet, 51]

Le dispositif de « rendre-l'entier-en-deux » ne connaît aucun barrage, même si le discours tourne vers la dimension symbolique. La négativité, à travers le « ni l'un ... ni l'autre » [weder ... noch...], exprime la qualité apophatique qui accompagne la syntaxe de la dualité:

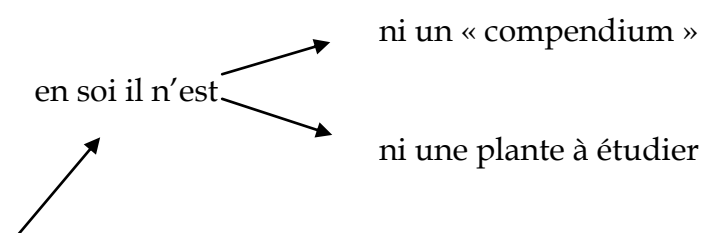
Wer bloß an meiner Pflanze riecht, der kennt si nicht, und wer sie pflückt, bloß um daran zu lernen, kennt sie auch nicht.

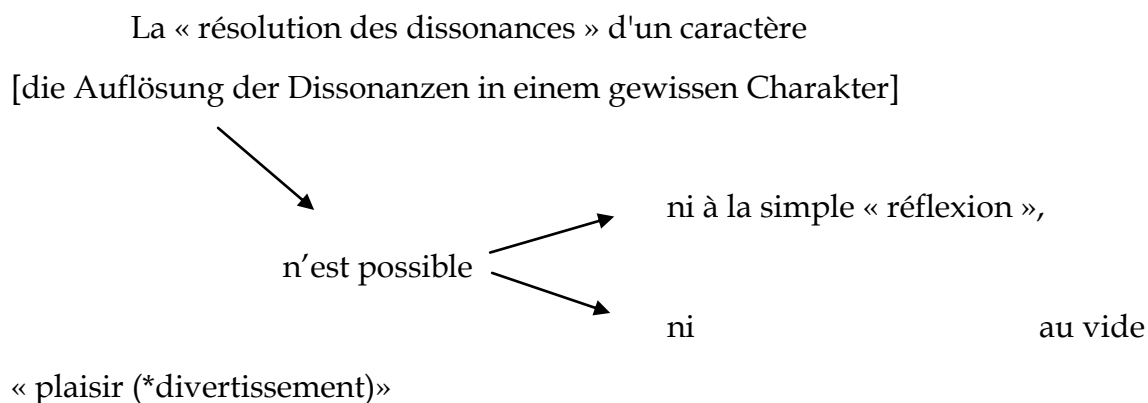
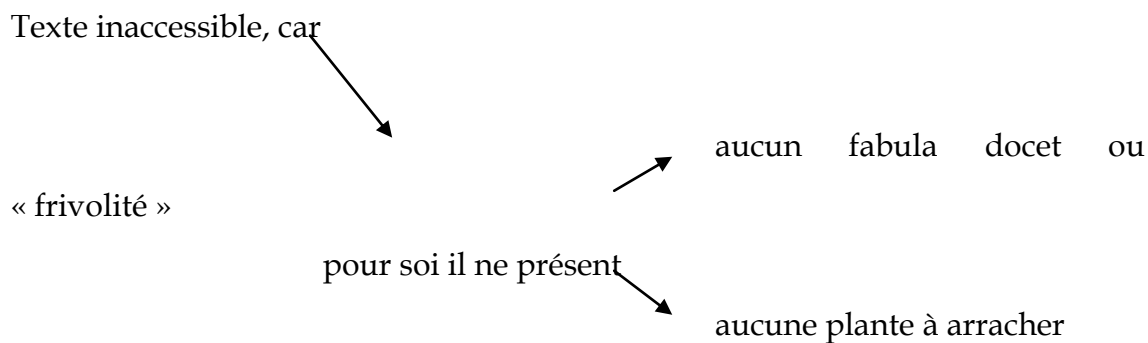
Die Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter ist weder für das bloße Nachdenken, noch für die leere Lust.

Ce qui se contenteront de respirer l'odeur de cette plante que j'ai fait pousser, ne la connaîtront pas autant, non plus que ceux qui la cueillent uniquement pour s'y instruire.

La résolution des dissonances d'un caractère n'est destinée ni à la pure et simple réflexion, ni au plaisir vide de contenu. [HYP-Knaupp, 5 ; HYP-Lefebvre, 65]

On néglige trop souvent ce petit texte d'introduction, qui sert en effet comme « mode d'emploi » pour la compréhension structurale du roman. Voici trois tableaux, qui explicitent la syntaxe apophatique de la dualité:





Leopardi

Talor m'assido in solitaria parte,
Sovra un rialto, al margine d'un lago
Di taciturne piante incoronato.
Ivi, quando il meriggio in ciel si volge,
La sua tranquilla imago il Sol dipinge,
Ed erba o foglia non si crolla al vento,
E non onda incresparsi, e non cicala
Strider, né batter penna augello in ramo,
Nè farfalla ronzar, nè voce o moto
Da presso né da lunge odi nè vedi.
Tien quelle rive altissima quiete;
Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte
Giaccian le membra mie; né spirto o senso

Più le commova, e lor quiete antica
Co' silenzi del loco si confonda.²⁶³

²⁶³*La vita solitaria*, v. 23-38, PP I, p. 56-57.

45. *Le lieu de l'inversion: fin de la « rimembranza »*

La crise de la topographie de l'âme se manifeste dans un sens d'ennui qui accable l'esprit du poète et s'empare de l'espace autour de son regard.

Quale in notte solinga,
 Sovra campagna inargentate ed acque,
 Là 've zefiro aleggia,
 E mille vaghi aspetti
 E ingannevoli obbietti
 Fingon l'ombre lontane
 Infra l'onde tranquille
 E rami e siepi e collinette e ville;
 Giunta al confin del cielo,
 Dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
 Nell'infinito seno
 Scende la luna; e si scolora il mondo;
 Spariscon l'ombre, ed una
 Oscurità la valle e il monte imbruna;
 Orba la notte resta,
 E cantando, con mesta melodia,
 L'estremo albor della fuggente luce,
 Che dianzi gli fu duce,
 Saluta il carrettier dalla sua via; (*Il tramonto della luna*, v. 1-19, PP I, p. 121)

...

Voi, collinette e piagge,
 Caduto lo splendor che all'occidente
 Inargentava della notte il velo,
 Orfane ancor gran tempo
 Non resterete; ... (*Il tramonto della luna*, v. 51-55, PP I, p. 122)

VIII – Syntaxe naturelle et Ordre de l'esprit

La question centrale vise à cerner l'idée d'une « grammaire de la nature » qui entrecroise les symétries de l'âme.

Dans le §3 on évoquait la « syntaxe » homme-nature, car une coordination antro-po-physique constitue l'essence du roman de Hölderlin. Le *Hypérion* est à la fois un manifeste politique et un programme d'esthétique de la nature. Les deux niveaux se trouvent bien énoncés dans la *Préface* du « Thalia-Fragment », qui en effet se résume dans l'image très célèbre de l'« orbite excentrique » de l'existence humaine:

Es gibt zwei Ideale unseres Daseyns : einen Zustand der höchsten Einfalt (...) durch die bloße Organisation der Natur (...) und einen Zustand der höchsten Bildung (...) durch die Organisation, die wir uns selbst zu geben im Stande sind. Die exzentrische Bahn, die der Mensch, im Allgemeinen und Einzelnen, von einem Punkte (...) zum andern (...) durchläuft, scheint sich, nach ihren wesentlichen Richtungen, immer gleich zu seyn. (...) Der Mensch möchte gerne in allem und über allem seyn (...)

Il est pour l'homme deux états idéaux : l'extrême simplicité (...), par le seul fait de l'organisation naturelle (...) et l'extrême culture (...) grâce à l'organisation que nous sommes en mesure de nous donner. L'orbite excentrique que l'homme (l'espèce aussi bien que l'individu) parcourt d'un point à l'autre (...) paraît être toujours identique à elle-même, du moins dans ses directions essentielles. (...) Le rêve de l'homme est d'être à la fois en tout et au-dessus de tout (...) [HED-Knaupp, 83; HYP-Jaccottet, 19]

L'orbite désigne une « manque » – *ellipse* à la lettre – originaire d'un centre (perdu), qui oblige l'homme à l'oscillation continue entre deux feux. Le « rêve » serait donc une circularité à la fois parfaite et virtuelle, tandis que la dimension contingente coupe irréparablement la totalité symbolique de beauté et vérité. Tout de même la perte du centre ne signifie ici que l'inauguration de la logique de l'excentrique. Chez Hölderlin la dualité transfigure la manque du centre dans la duplicité de la « dénomination », tandis que la condition de « marginalité » (l'œuvre seconde, le *parergon*) de l'homme « au singulier »,

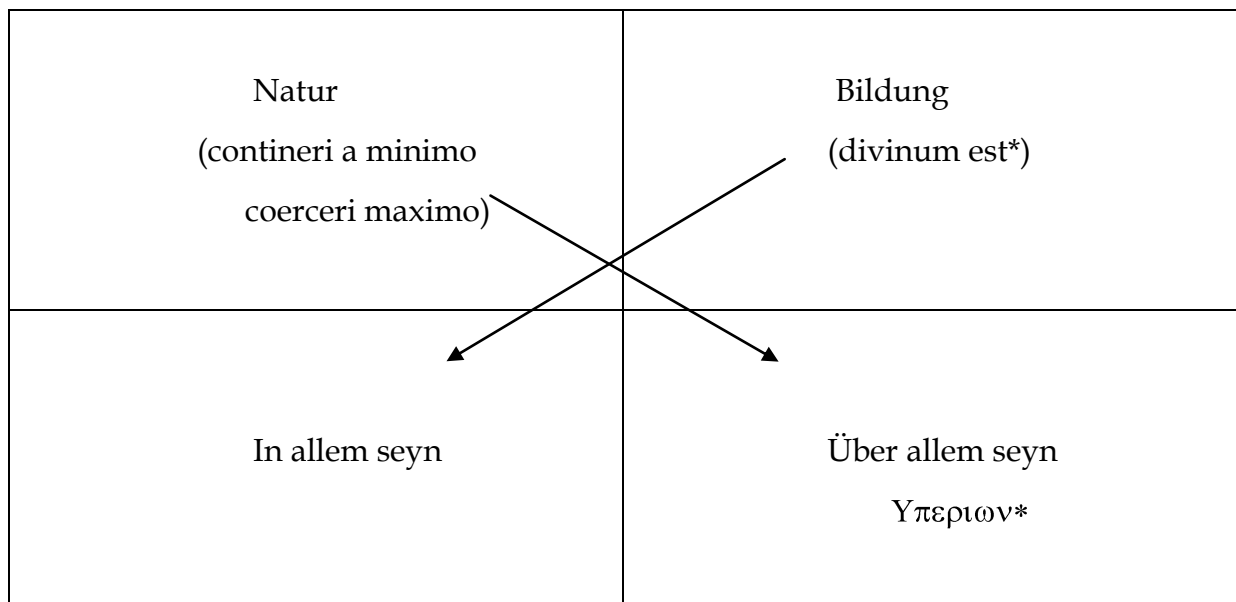
devient l' « inscription » de l'Autre (le exergon) qui transcende les événements. C'est par là qu'on peut finalement comprendre le titre complet du roman: « Hypérion ou l'Ermite en Grèce », qui est souvent oublié dans plusieurs traductions. Mais même le choix énigmatique des deux citations de Ignatio de Loyola et de Sophocle devient intelligible. Comme deux Colonnes d'Hercules, ces deux inscriptions bordent symboliquement la *terra incognita* du roman:

AUTEUR	TEXTE	CATÉGORIES
Ignatio de Loyola, <i>Épitaphe anonyme sur sa tombe</i>	Non coaceri maximo, contineri tamen a minimo, divinum est. [Ne pas être limité par ce qu'il y a de plus grand, être entouré de ce qu'il y a de plus petit est divin (HYP-Lefebvre, 64)]	Quantité Relation
Sophocle, <i>Œdipe à Colonne, vv. 1224-1227</i>	μη φυναι, τον απαντα νι□α λογον. το δ×πει φανη βηναι □εινεν, ονεν περ η□ει, πολυ δευτερον ως τα χιστα [Ne pas être né est ce qui dépasse tout, mais une fois qu'on en est là, revenir le plus vite là d'où l'on est venu, est ce qu'il y a de mieux ensuite (HYP-Lefebvre, 178)]	Qualité Modalité

La co-ordination de la sublime inscription sépulcrale de Ignatio de Loyola avec l'épouvantable sentence d'Œdipe – c'est-à-dire de celui qui est le « non-ensevelis » par excellence – garde le secret de la dénomination : une sorte de langage d'Adam, qui, encore indifférencié dans l'idée d'une orbite excentrique, déploie le rapport symbolique « homme-nature » en deux déclinaisons possibles: le « humain / divin », et le « mort / vivant ». Hölderlin emprunte à son personnage Hypérion la fonction d'absorber tant les références métaphysiques, que celles anthropologiques. Cette opération marque aussi, dans la version définitive du roman, le dépassement conscient des limites théorétiques qui étaient encore présents dans le « Thalia-Fragment »: Hölderlin opère ainsi quelque chose qui ressemble, du point de vue littéraire, à la *Aufhebung* de son ancien camarade de Stift Hegel. C'est pour cela qu'il sacrifie

dans son roman achevé l'image de la « exzentrische Bahn », pourtant qu'elle soit si belle et si chère aux amants de Hölderlin.

Voilà donc ci-dessous ce qui est à la lettre la « com-binaison », à savoir l'« œuvre au noir » des deux opérations hölderliniennes:



Le chiasme signale en effet un souhait, ou bien l'alchimie romanesque de Hölderlin- Hypérion. Car l'œuvre – impossible – de transformation politique (une révolution manquée) devient la rédemption – inéluctable – de la solitude (la *unio mystica* de l'Ermite avec la Nature). Une application exemplaire de cette transformation de l'orbite excentrique se retrouve dans le mouvement de l'immanence qui devient la chute :

Bd. I, 1, II

Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur (...)

Eines zu sein mit Allem, was lebt! Mit diesem Worte legt die Tugend den zürnenden Harnisch, der Geist des Menschen den Zepter weg (...)

Bd. I. 2, XXVII

(...) nun weißt Du alles, sagt' ich zu ihr gelassen, da ich zu Ende war, nun wirst Du weniger dich an mir stoßen; nun wirst Du sagen, setzt' ich lächelnd hinzu, spottet dieses Vulkans nicht, wenn er hinkt, denn ihn haben zweimal die Götter vom Himmel auf die Erde geworfen. [HYP-Knaupp, 74]

(...)

Zweimal, sagtest du? O du wirst in Einem Tage siebzimal von Himmel auf die Erde geworfen.

[HYP-Knaupp, 75]

46. Les dispositifs paysagers de l'âme

Dans son essai *Paysage avec dépaysement* Jean-Luc Nancy fixe une sorte de genèse cognitive du paysage, alors qu'il ob que :

Le paysage commence par une notion, fût-elle vague ou confuse, de l'éloignement et d'une perte de vue qui vaut pour l'œil physique comme pour celui de l'esprit.²⁶⁴

Le paysage fixe une idée d' « appartenance » à la visibilité, dans laquelle la notion opposée de « perte » y est comprise. À travers le regard, le sujet s'empare d'un « lieu » qui est toujours son « pays ». Plus précisément « avec le pays » – ajoute Nancy – « on n'est donc ni au jardin, ni à la cour, ni au paradis ... on est dedans ... il est 'chaque fois mien' ».²⁶⁵ Cela signifie que le sujet est toujours obligé, souvent malgré lui-même, à dépasser les classifications qui objectivent n'importe quel paysage, afin de s'y reconnaître.

Si le sens profonde du paysage s'incruste, pour ainsi dire, entre le « Je » et le « moi » qui commercent avec la visibilité du « dehors », on est évidemment porté à considérer le paysage comme un moment intentionnel de la vision : « Je vois » signifie au même temps « j'y suis dedans ». Une partie de cette considération a été en effet déjà tracé dans le Chapitre VII du travail, lorsque nous avons brièvement traité du rapport intime entre les « dessins du lieu » et les « peintures de la mémoire ».

Or, si un certain goût pour le classement catégoriel du paysage – ce dernier identifié souvent comme la manifestation de la « nature » par excellence – n'est qu'un simple fruit d'abstraction²⁶⁶, la « conscience-du-paysage » paraît par contre un dispositif essentiel de l'esprit. C'est d'ailleurs pourquoi l'œil « physique » et celui de l' « esprit » ne sont pas le doublet ornemental

²⁶⁴ Nancy 2003, p. 103.

²⁶⁵ Nancy 2003, p. 105.

²⁶⁶ « Il ne s'agit pas de 'nature'. La nature telle qu'on l'entend le plus souvent est une abstraction, tout comme l'est aussi l'idée de l'homme en face d'elle » : Nancy 2003, p. 109.

d'analogie ou de métaphore, mais la prosodie spatialisant de l'âme – une sorte d'accentuation et de rythmique du « dehors-vu-par-le-dedans ».

Pourquoi cette « conscience paysagère » se manifeste-t-elle dans le texte littéraire, devient donc question pléonastique, étant donné que l'institution littéraire (même dans ses enjeux psychanalytiques) en principe ne renoncerait jamais à posséder une « autre » prosodie. La littérature est le désir de toute prosodie. Une question décidément moins facile à détourner c'est plutôt comment-elle se manifeste, sans être confondue par la simple habilité à travers laquelle l'écrivain montre – pour utiliser la suggestion de Nancy – de « savoir voir » le paysage et, paradoxalement, de le savoir voir en le « perdant de vue ». Néanmoins, déjà en formulant ce « comment » de la conscience paysagère, il nous semble immédiat que cette liaison entre le « savoir voir » et le « perdre de vue » devient chez Leopardi un moment lyrique essentiel, à cause de sa situation poétique, souvent à la « limite » entre visible et invisible (dont on a déjà parlé ailleurs). Il faut en outre ajouter que cette référence discrète mais distincte au pressentiment « intelligible » de l'espace représente aussi un élément incontournable chez Hölderlin et chez Chateaubriand. Il s'agira par conséquent de décliner la « substance paysagère » du « *pensiero poetante* » chez les trois Auteurs.

Parmi les *Idilli* composés par Leopardi entre le 1819 et le 1821, *La vita solitaria* ne jouit pas traditionnellement du regard bienveillant de la critique léopardienne. À ce propos, nous signalons l'attitude de De Robertis qui met en plein air le nerf poétique de cette composition, en jugeant comme une faiblesse structurelle ce que nous croyons ici annoncer par contre un point de force :

Lasciamo andare il tono non bene fuso delle parti, e quei legamenti repentini che paiono ripetere certi artifici stilistici delle *Canzoni* innanzi; ma la rievocazione dei luoghi e la descrizione dei paesi, quando non ha un sapor studiatamente semplice e ingenuo, ha una patina e una compostezza e una ricchezza che non è certo la maniera grande del Leopardi, quel suo magico nominar le cose per nulla in gara con la pittura...²⁶⁷

²⁶⁷ C dr 1945, p. 144.

La comparaison avec d'autres compositions, les *Ricordanze* ou *Alla luna*, semble donc impitoyable par rapport à *La vita solitaria*. On a parfois cherché de déguiser un jugement sévère, en considérant cette poésie comme une sorte d'exercice léopardien d'un genre lyrique, convenable au goût rhétorique du XVIIIe siècle.²⁶⁸ Nous avons voulu avant tout isoler quatre moments significatifs pour la conscience paysagère dont on vient d'introduire :

La mattutina pioggia, allor che l'ale
 Battendo esulta nella chiusa stanza
 La gallinella, ed al balcon s'affaccia
 L'abitator de' campi, e il Sol che nasce
 I suoi tremuli rai fra le cadenti
 Stille saetta, alla capanna mia
 Dolcemente picchiando, mi risveglia;
 E sorgo, e i lievi nugoletti, e il primo
 Degli augelli sussurro, e l'aura fresca,
 E le ridenti piagge benedico: ...²⁶⁹

La recherche de symétrie qui inspire la construction de cet *incipit* est assez évidentes. La partie centrale (vers 5-6) joue une fonction d'« irradiation » (1←5-6→10), à la fois sémantique et musicale, tout à fait surprenant dans son miroitement vertigineux : « ...e il Sol che nasce... /... e sorgo... », « ... tremuli rai... / ...stille saetta... », « ...cadenti... /...capanna ... », « ...mia... /...mi... ». Le jeu de corrélations / oppositions se profile partout : à la « gallinella » répond les « augelli » ; à la « stanza » s'oppose une « capanna » ; mais aussi à la « chiusa stanza » se contrapose en symétrie l'« aura fresca » ; le « battendo » trouve son contrepasse dans le « sussurro », etc. Leopardi part d'une impersonnelle

²⁶⁸À ce propos il faut rappeler les mots de Galimberti : « È fuori discussione che alcuni motivi dell'Idillio sono comuni a certa tradizione lirica italiana, particolarmente settecentesca, a incominciare da quello fondamentale che lo ispira e intitola, ma si riconoscerà nel contempo che Leopardi vi lascia affiorare elementi di un'esperienza e concezione della solitudine ... che sono propriamente e unicamente sue. » (cf., PP I, p. 952-953)

²⁶⁹ *La vita solitaria*, v. 1-10, PP I, p. 56.

« *mattutina pioggia* » qui est vouée à déclencher toute une mécanique naturelle et qui arrivera à la bénédiction finale des « *ridenti piaggie* ».

Il faut vraiment remarquer ce doublet presque énigmatique de « *pioggia / piagge* » : il annonce la clôture d'un cercle magique, où le paysage entier se retrouve condensé.

Nous proposons maintenant le deuxième passage :

Talor m'assido in solitaria parte,
 Sovra un rialto, al margine d'un lago
 Di taciturne piante incoronato.
 Ivi, quando il meriggio in ciel si volge,
 La sua tranquilla imago il Sol dipinge,
 Ed erba o foglia non si crolla al vento,
 E non onda incresparsi, e non cicala
 Strider, nè batter penna augello in ramo,
 Nè farfalla ronzar, nè voce o moto
 Da presso nè da lunge odi nè vedi.
 Tien quelle rive altissima quiete;
 Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
 Sedendo immoto; ...²⁷⁰

Ici la scène devient peinture paysagère à la lettre, avec un choix lexical qui pourrait parfaitement justifier une réécriture kaléidoscopique de l'*Infinito*, dans laquelle la haie qui dérobe au regard n'est pas dessinée, et pourtant elle est là, juste après la « *erba o foglia* », invisiblement tracée dans les échos d'une négation qui jusqu'à ce moment-là n'existait pas et qui maintenant se répète sept fois. Même ici il faudrait encore une fois parcourir soigneusement l'entrelacement des fonctions sémantiques et phonétiques, mais l'urgence textuelle nous impose de signaler encore une fois l'énigme d'un autre cercle : « *Talor m'assido ... / ... ond'io ... sedendo immoto ;* ». Si l'on analyse les deux autres moments paysagères choisis, on découvre encore une symétrie et une circularité sémiotique formidablement intégrées l'une dans l'autre :

²⁷⁰ *La vita solitaria*, v. 23-35, PP I, p. 56-57.

Pur se talvolta per le piagge apriche,
 Su la tacita aurora o quando al sole
 Brillano i tetti e i poggi e le campagne,
 Scontro di vaga donzelletta il viso;
 O qualor nella placida quiete
 D'estiva notte, il vagabondo passo
 Di rincontro alle ville soffermando,
 L'erma terra contemplo ...²⁷¹

...

O cara luna, al cui tranquillo raggio
 Danzan le lepri nelle selve; e duolsi
 Alla mattina il cacciator, che trova
 L'orme intricate e false, e dai covili
 Error vario lo svia; salve, o benigna
 Delle notti reina. Infesto scende
 Il raggio tuo fra macchie e balze o dentro
 A deserti edifici ...²⁷²

« *Piagge apriche ... l'erma terra...* » et « *... tranquillo raggio ... il raggio tuo ...* ». Il est donc fort difficile croire à la thèse qu'ici Leopardi aurait voulu improviser un simple exercice de cadence idyllique, en suivant simplement un stylème aimé au XVIII^e siècle. Leopardi ouvre la vision du paysage à la fonction paysagère de l'âme, tandis que l'œil physique s'ouvre à l'œil de l'esprit. Ici, Leopardi sent besoin de « tutoyer » avec la nature, comme devant un « témoin » silencieux, capable à donner plastiquement espace à l'intériorité : nous alludons évidemment à la lune, le Pilades paysagère par antonomase pour le *tragos* léopardien. Les deux passages finales, confirment cette syntaxe de la nature transfiguré dans l'ordre de l'esprit :

A me sempre benigno il tuo cospetto
 Sarà per queste piagge, ove non altro
 Che lieti colli e spaziosi campi

²⁷¹ *La vita solitaria*, v. 56-63, PP I, p. 57.

²⁷² *La vita solitaria*, v. 70-77, PP I, p. 58.

M'apri alla vista. ...²⁷³

...

Me spesso rivedrai solingo e muto
 Errar pe' boschi e per le verdi rive,
 O seder sovra l'erbe, assai contento
 Se core e lena a sospirar m'avanza.²⁷⁴

« A me ... il tuo cospetto ... / ... m'apri alla vista ... » et « Me ...rivedrai solingo e muto ... / ...Se core e lena a sospirar m'avanza » . Ce dernier vers a été souvent critiqué comme une pâle réminiscence du vers de Petrarca : « *Ch'altro che sospirar nulla m'avanza.* ». ²⁷⁵ Mis à part le fait que le contexte sémiotique ne miroite aucune consonance effective – chez Petrarca « *avanza* » rime avec « *speranza* » et il n'y pas d'endyade (« *core e lena* ») comme chez Leopardi –, il faudrait vraiment un effort de réinterprétation, peut-être un peu moins « sentimentale », de l'entière composition.

²⁷³ *La vita solitaria*, v. 93-95, PP I, p. 58.

²⁷⁴ *La vita solitaria*, v. 104-107, PP I, p. 58.

²⁷⁵ Petrarca, *Canzoniere*, Sonnet 294, v. 11, in Petrarca 2004, p. 1164 et voir commentaire de M. Santagata p. 1165.

47. *Coordination expressive des éléments naturels*

L'élément naturel joue un rôle décisif dans le dénouement descriptif du dynamisme esthétique. Il faut tout d'abord souligner que la question centrale de la liberté expressive dans la représentation du milieu naturel.

Chez Hölderlin, par exemple dans le cas d'Empédocle, même le choix de mourir est soumis à cette coordination expressive des éléments naturels :

EMPEDOKLES.

[430] Ich war es! ja! und möcht es nun erzählen,

Ich Armer! möcht es Einmal noch

Mir in die Seele rufen

Das Wirken deiner Geniuskräfte

Der Herrlichen deren Genöß ich war, o Natur!

<MA I, 855>

[435] Daß mir die stumme todesöde Brust

Von deinen Tönen allen widerklänge,

Bin ich es noch? o Leben! und rauschten sie

All deine geflügelten Melodien und hört

Ich deinen alten Einklang, große Natur?

[440] Ach! ich der Einsame, lebt ich nicht

Mit dieser heiligen Erd und diesem Licht

Und dir, von dem die Seele nimmer läßt

O Vater Aether, und mit allen Lebenden

Der Götter Freund im gegenwärtigen

[445] Olymp? ich bin herausgeworfen, bin

Ganz einsam, und das Weh ist nun

Mein Tagsgefährte' und Schlafgenosse mir.

Bei mir ist nicht der Segen, geh!

Geh! frage nicht! denkst du, ich träum?

[450] O sieh mich an! und wundre dich nicht

Du Guter, daß ich daherab

Gekommen bin; des Himmels Söhnen ist

Wenn übergücklich sie geworden sind

Ein eigener Fluch beschieden.

48. *Nature comme labyrinthe : le magique*

Image centrale de toute représentation de la nature est sans doute celle du labyrinthe.

Le lieu congénial à l'âme de René est souvent un lieu de sépulture. Il explique son lien avec l'idée de limite entre l'action humaine et la présence « vivante » des morts...

Outougamiz, toujours inspiré quand il s'agissait des périls de son ami, avait été plus heureux que sa soeur ; depuis longtemps il s'était aperçu que le frère d'Amélie aimait à diriger ses pas vers une colline qui bordait le Meschacebé, et dans le flanc de laquelle s'ouvrait une grotte funèbre.²⁷⁶

En effet, ils aperçurent René assis en face du fleuve, sous la voûte de la caverne : on voyait auprès de lui un livre, des fruits, du maïs et des armes. Cette caverne était un lieu redouté des Natchez : ils y avaient déposé une partie des os de leurs pères. On racontait qu'un esprit de la tombe veillait jour et nuit à cette demeure.²⁷⁷

Outougamiz eut un songe. Une jeune femme lui apparut : elle s'appuyait en marchant sur un arc détendu, entouré de lierre comme un thyrses ; un chien la suivait. Ses yeux étaient bleus ; un sourire sincère entrouvrait ses lèvres de roses : son air était un mélange de force et de grâce. Presque nue, elle ne portait qu'une ceinture plus belle que celle de Vénus. Outougamiz se figurait lui tenir un discours :

« Étrangère, j'avais planté un érable sur le sol de la hutte où je suis né : voilà que, pendant mon absence, de méchants Manitous ont blessé son écorce et ont fait couler sa sève. Je cherche des simples dans ces marais pour les appliquer sur les plaies de mon érable. Dis-moi où je trouverai la feuille du savinier.²⁷⁸

²⁷⁶ *Les Natchez*, Suite, Œ ROM I, p. 394.

²⁷⁷ *Les Natchez*, Suite, Œ ROM I, p. 394.

²⁷⁸ *Les Natchez*, XII, Œ ROM I, p. 353.

Outougamiz, semblait dire le brillant fantôme, élève-toi par l'adversité. Que les vertus de la nature te servent d'échelons, pour atteindre aux vertus plus sublimes de la religion de cet homme à quoi tu as dévoué ta vie ...²⁷⁹

En même temps le rêve devient magnifique : le Séraphin dont il produit l'image, poussant la terre de son pied comme un plongeur qui remonte du fond de l'abîme, s'élève dans les airs.²⁸⁰

La seule souche, qui semble vraiment réussir à ressembler tous les fragments pour une confrontation avec la version finale du roman, c'est l'image d'un kaléidoscope (de la grécité) qui « engendre » par sa rotation le brouillon du *Hypérion*. Dans le *Hypérion* le fil rouge est donc le labyrinthe même, c'est-à-dire une topographie de l'âme, qui ne trouve son expression réalisée qu'à partir d'une idée d'Ordre très raffinée.

Hölderlin est à la recherche d'un passage, ou bien d'une conjonction opératoire entre deux exigences esthétiques, qui étaient très présents à l'époque dans le milieu culturel allemand, mais que personne – sauf peut-être Goethe et Schiller – ne maîtrisait suffisamment. D'une part, la nécessité de déployer un tableau (un « Bild » qui précède la simple représentation « Ab-bild »); de l'autre de « sauver » ce tableau même, comme s'il s'agissait d'un phénomène vivant, et donc réglé par un *telos* immanent (la « moule intérieure » de Buffon, le « Trieb ») – c'est le principe biologique du « Bildungs-trieb » de Blumenbach, qui possédait à l'époque une fascination particulière, surtout auprès des savants avec un intérêt pour les sciences de la vie (Goethe, Novalis, Moritz, Kant même).

En bref, il s'agit pour lui de trouver une « co-ordination » supérieure et spontanée – c'est donc en ce sens étymologique que nous utilisons le terme « syntaxe » –, et qui rend finalement justice à l'image de l'écriture du roman comme d'un accès à une « *terra incognita* », image utilisée par le poète lui-même. Au cours des années Hölderlin change aux éléments de son roman grec noms

²⁷⁹ *Les Natchez*, XII, CE ROM I, p. 354.

²⁸⁰ *Les Natchez*, XII, CE ROM I, p. 354.

propres, noms des lieux, fonctions de l'action. Ce qui reste inaltéré, à travers les transformations des paysages et des personnages, est l'idée de co-ordination de l'homme et de la nature.

L'important pour Hölderlin est une certaine dynamisation, à travers l'écriture, d'une dualité « anthropo-physique » qui est à la recherche de son lieu originare – et inconnu. Or, la nouveauté du roman hölderlinien consiste précisément dans l'« esthétisation » de cette idée de co-ordonnance, de cette syntaxe de la dualité. Il serait peut-être insuffisant parler ici d'une simple « idée esthétique ». Hölderlin n'est pas à la recherche d'un canon de l'esthétique ou d'un précepte à suivre.

Il est à la recherche d'une Forme – presque exemplaire – d'écriture à chiasme, qui « esthétise » le mouvement du dedans vers le dehors, et de l'extérieur vers l'intérieur, dont la force unifiante se propose de fusionner les polarités (le *anthropos* et la *physis*) dans une unité, qui – en tant que idéale – ne peut être représentée que par la Beauté.

Leopardi

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine.²⁸¹

...

Che, tacito, seduto in verde zolla,
Delle sere io solea passar gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi

²⁸¹ *Le ricordanze*, v. 1-6, PP I, p. 79.

E in su l'aiuole, sussurrando al vento
 I viali odorati, ed i cipressi
 Là nella selva; ...²⁸²

...

... E che pensieri immensi,
 Che dolci sogni mi spirò la vista
 Di quel lontano mar, quei monti azzurri,
 Che di qua scopro, e che varcare un giorno
 Io mi pensava, arcani mondi, arcana
 Felicità fingendo al viver mio!²⁸³

...

E già nel primo giovanil tumulto
 Di contenti, d'angosce e di desio,
 Morte chiamai più volte, e lungamente
 Mi sedetti colà su la fontana
 Pensoso di cessar dentro quell'acque
 La speme e il dolor mio. ...²⁸⁴

²⁸² *Le ricordanze*, v. 10-17, PP I, p. 79.

²⁸³ *Le ricordanze*, v. 19-24, PP I, p. 79.

²⁸⁴ *Le ricordanze*, v. 104-109, PP I, p. 82.

49. *Nature comme prison : le rituel*

Au début de son *Voyage en Amérique* Chateaubriand s'élance dans une impression anthropologique sur la ville de Philadelphie un brin méprisant mais qui donne matière à faire quelques considérations :

Les États-Unis donnent plutôt l'idée d'une colonie que d'une nation-mère (...) les villes sont neuves, les tombeaux sont d'hier. C'est ce qui m'a fait dire dans *Les Natchez* : « Les Européens n'avaient point encore de tombeaux en Amérique, qu'ils y avaient déjà des cachots. ».²⁸⁵

Ici le goût pour l'autoréférentialité ne doit pas magnétiser l'attention, sauf que pour y remarquer

Chez Leopardi la nature méprise l'homme à travers la désertification de ses illusions.

...

Che fa l'aria infinita, e quel profondo
 Infinito seren? Che vuol dir questa
 Solitudine immensa? Ed io che sono?
 Così meco ragioni: e della stanza
 Smisurata e superba,
 E dell'innumerabile famiglia;
 Poi di tanto adoprar, di tanti moti
 D'ogni celeste, ogni terrena cosa,
 Girando senza posa,
 Per tornar sempre là donde son mosse;²⁸⁶

...

Odorata ginestra,
 Contenta dei deserti. (*La ginestra*, v. 5-6, PP I, p. 124)

²⁸⁵ CE ROM I, VA, p. 676.

²⁸⁶ *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 87-96, PP I, p. 86.

...

Questi campi cosparsi
 Di ceneri infeconde, e ricoperti
 Dell'impietrata lava,
 Che sotto i passi al peregrin risona;
 Dove s'annida e si contorce al sole
 La serpe, e dove al noto
 Cavernoso covil torna il coniglio; ...²⁸⁷

...

Sovente in queste rive,
 Che, desolate, a bruno
 Veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
 Seggo la notte; e su la mesta landa
 In purissimo azzurro
 Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
 Cui di lontan fa specchio
 Il mare, e tutto di scintille in giro
 Per lo vóto seren brillare il mondo.
 E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
 Ch'a lor sembrano un punto,
 E sono immense, in guisa
 Che un punto a petto a lor son terra e mare
 Veracemente; ...²⁸⁸

²⁸⁷ *La ginestra*, v. 17-23, PP I, p. 124.

²⁸⁸ *La ginestra*, v. 157-171, PP I, p. 128-129.

50. Nature comme temple : le sacré

Le temple nous rappelle que la nature ne se présente pas simplement comme un « lieu », tout naïvement et nativement dépourvu de caractérisations, mais comme un « lieu architectonique ». Une vision architectonique de l'espace naturel justifie l'analogie de la nature avec le temple, alors qu'elle rend encore plus précieuse l'insertion paysagère dans une « aura » de sacralité. À côté de la représentation figurale d'un temple plongé dans un milieu naturel, soit édénique, soit désertique ou tropicale, l'imagerie de la nature vivante renverse sans cesse sacralité de l'espace dans l'espace de la sacralité.

Entrevoir la dimension sacrale de la nature annonce une double opération : d'une part, il s'agit de la projection de la Transcendance sur le visible, suivant un « esprit de géométrie » qui ne renoncera jamais à son voisinage soumis et discret avec l'« esprit de finesse ». De l'autre, il y a toujours la mise en scène de la concrétion de l'Invisibilité en soi dans un *absconditus* jalousement abrité et défendu de tout regard curieux. D'ailleurs, une question c'est « vivre la nature » dans sa contemplation, une autre c'est plutôt « se vivre dans la nature » en qualité de temple. Le Prérromantisme ne peut renoncer à cette ambiguïté, non seulement parce que l'organisation générale de la nature, par exemple chez Wordsworth, Chateaubriand ou Hölderlin, doit être toujours pensée *sub specie aeternitatis*, mais surtout à cause de l'idolâtrie du « plastique » qui investisse tout observation des phénomènes vivants. Le fait

Che ogni fenomeno naturale divenga una forma plasticamente in trasformazione non solo è prova della presenza divina, ma che la stessa idea di presenza divina non possa fare a meno di una sua rappresentazione plastica, e questa necessità strutturale è la quint'essenza dello spazio architettonico del tempio.

De là, nous arrivâmes à l'entrée d'une vallée, où je vis un ouvrage merveilleux : c'était un pont naturel, semblable à celui de la Virginie, dont tu as peut-être entendu parler. Les hommes, mon fils, surtout ceux de ton pays, imitent souvent la nature, et leur copies sont toujours petites ; il n'en est pas ainsi de la nature quand elle a l'air d'imiter les travaux des hommes, en leur offrant en effet des modèles. C'est alors qu'elle jette des ponts du sommet d'une montagne au sommet d'une autre montagne, suspend des chemins dans les nues, répand des fleuves pour canaux, sculpte des monts pour colonnes, et pour bassins creuse des mers.²⁸⁹

La pirogue du grand-chef était à la tête de la flotte, et un prêtre, debout à la poupe de cette pirogue, redisait le chant consacré à l'astre des voyageurs :

" Salut, épouse du Soleil ! tu n'as pas toujours été heureuse ! Lorsque, contrainte par Athaensic de quitter le lit nuptial, tu sors des portes du matin, tes bras arrondis, étendus vers l'orient, appellent inutilement ton époux.

Ce sont encore ces beaux bras que tu entrouvres lorsque tu te retournes vers l'occident, et que la cruelle Athaensic force à son tour le Soleil à fuir devant toi.

Depuis ton hymen infortuné, la mélancolie est devenue ta compagne ; elle ne te quitte jamais, soit que tu te plaises à errer à travers les nuages, soit qu'immobile dans le ciel, tu tiennes tes yeux fixés sur les bois, soit que, penchée au bord des ondes du Meschacebé, tu t'abandonnes à la rêverie, soit que tes pas s'égarent avec les fantômes le long des pâles bruyères.

Mais, ô Lune ! que tu es belle dans ta tristesse ! L'Ourse étoilée s'éclipse devant tes charmes, tes regards veloutent l'azur du ciel ; ils rendent les nues diaphanes ; ils font briller les fleuves comme des serpents ; ils argentent la cime des arbres, ils couvrent de blancheur le sommet et des montagnes ; ils changent en une mer de lait les vapeurs de la vallée.

C'est ta lumière, ô Lune ! qui donne de grandes pensées aux sachems ;²⁹⁰

²⁸⁹ *Atala*, Œ ROM I, p. 69

²⁹⁰ *Les Natchez, Suite*, Œ ROM I, p. 381

IX – L'homme et la plante

Parmi les éléments constitutifs de la nature, c'est sans doute la plante (et toutes ses variations phénoménologiques) qui entrelace une relation privilégiée avec l'homme.

51. *Anthropologie littéraire entre métamorphose et transfiguration*

Le dynamisme naturel est sans doute la question centrale de l'esthétique de la nature à l'âge romantique.

Leopardi et sa géniale traduction de la poésie de Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) :

Lungi dal proprio ramo,
 Povera foglia frale,
 Dove vai tu? Dal faggio
 Là dov'io nacqui, mi divide il vento.
 Eppo, tornando, a volo
 Dal bosco alla campagna,
 Dalla valle mi porta alla montagna.
 Seco perpetuamente
 Vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro.
 Vo dove ogni altra cosa,
 Dove naturalmente
 Va la foglia di rosa,
 E la foglia d'alloro.²⁹¹

²⁹¹ *Imitazione*, PP I, p. 134.

52. « Urpflanze » et « Urmensch » : la plante dans l'homme

La question de la plante, notamment sa présence vive et vivifiante à l'intérieur de l'humain, ne peut évidemment que franchir les frontières du prêt-à-porter botanique. La correspondance morpho-symbolique homme-plante

Umana cosa picciol tempo dura,
E certissimo detto
Disse il veglio di Chio,
Conforme ebber natura
Le foglie e l'uman seme.²⁹²

La position de Leopardi insiste jusqu'à la fin sur le doublet analogique, d'origine homérique, feuille / race humaine.

L'émergence nostalgique de la végétation est la quintessence de l'âme sauvage américaine chez Chateaubriand. Dans *Atala*, déjà au début du récit, Chactas peigne son envie « de retourner au désert » partant de son imagination mélancolique de la forêt :

Je dépérissais à vue d'œil : tantôt je demeurais immobile pendant des heures, à contempler la cime des lointaines forêts ; tantôt on me trouvait assis au bord d'un fleuve, que je regardais tristement couler. Je me peignais les bois à travers lesquels cette onde avait passé, et mon âme était tout entière à la solitude.²⁹³

²⁹² *Dello stesso*, v. 1-5, PP I, p. 144.

²⁹³ CE ROM I, p. 39.

Je m'assis au pied du magnolia, et je m'entretins avec la foule de mes souvenirs. " Peut-être, me disais-je, selon ma religion du désert, est-ce ma mère elle-même qui est revenue dans sa cabane, sous la forme de ce bel arbre ! " Ensuite je caressais le tronc de ce suppliant réfugié au foyer de mes ancêtres, et qui s'en était fait le génie domestique pendant l'ingrate absence des amis de ma famille. J'aimais à retrouver pour successeur sous mon toit héréditaire, non les fils indifférents des hommes, mais une paisible génération d'arbres et de fleurs : la conformité des destinées, qui semblait exister entre moi et le magnolia demeuré seul debout parmi ces ruines, m'attendrissait. N'était-ce pas aussi une rose de magnolia que j'avais donnée à la fille de Lopez, et qu'elle emporta dans la tombe ?

(*Les Natchez*, VIII, CE ROM I, p. 302)

53. « Phyto-sophie » *littéraire*

Le savoir autour de la plante ne s'exploite pas simplement à travers l'expérience du jardin.

La nature avait placé dans le cœur d'Outougamiz l'intelligence qu'elle a mise dans la tête des autres hommes ...²⁹⁴

À ces mot, l'Indien s'enfonça dans la cyprière, mais non sans tourner plusieurs fois la tête vers le lieu où reposait la vie de sa vie. Il se parlait incessamment, et se disait : « Outougamiz ! tu es un chevreuil sans esprit ; tu ne connais point les plantes, tu ne fais rien pour sauver ton frère. »²⁹⁵

²⁹⁴ *Les Natchez*, XII, CE ROM I, p. 355.

²⁹⁵ *Les Natchez*, XII, CE ROM I, p. 355.

54. *La feuille et l'arbre : individu et communauté*

Un parallèle entre monde naturel et monde social nous entraîne dans la considération ontologique fondamentale, qui ficèle la littérature avec une décision de socio-esthétique.

55. *La plante sans l'homme*

Le discours romantique qui naturalise l'action morale de l'homme possède comme présupposé l'idée que la nature précède l'homme.

...

E tu, lenta ginestra,
 Che di selve odorate
 Queste campagne dispogliate adorni,
 Anche tu presto alla crudel possanza
 Soccomberai del sotterraneo foco,
 Che ritornando al loco
 Già noto, stenderà l'avaro lembo
 Su tue molli foreste. E piegherai
 Sotto il fascio mortal non renitente
 Il tuo capo innocente: ...²⁹⁶

²⁹⁶ *La ginestra*, v. 297-306, PP I, p. 132.

X – Nature et néant : beauté naturelle et nihilisme

Dans les chapitres précédents nous avons traité les différents aspects de la phénoménologie littéraire autour de l'existence naturelle qui se déploie à travers une radicale transformation figurale. Maintenant, il faut donner à cette histoire une conclusion logique qui puisse reconduire cette radicalité à son essence.

Hölderlin : beauté, nature et homme dans le *Hypérion*.

On a déjà remarqué que l'expression syntactique de la dualité ne répond seulement aux convictions anthropologiques de Hölderlin, mais aussi à son programme esthétique: le problème du rapport entre l'homme et la nature est surtout une question de Beauté qu'on pourrait définir « ana-logique » et « ana-phorique ». L'épreuve peut être repérée à partir de la texture d'une écriture qui émane, d'après un modèle esthétisant d'Ordre néo-platonicien, un équilibre lexicale absolument étonnant. Il y a évidemment plusieurs formes d'intervention sur la matière de cette correspondance, et une étude complète devrait en effet prendre en considération

Tome. Livre	Mot -*lemme	“	“
	Natur -*	Mensch -*	Schönheit -*
I.1	20 - *21	20 - *64	6 -*29
I.2	25 - *25	24 -*68	30 -*67
II.1	13 - *14	5 -*20	2 -*26
II.2	33 - *36	2 -*35	1 -*41

La présence de la « nature » dans la version définitive du roman n'est pas simplement imposante, par rapport aux matériaux préparatoires. Elle révèle

aussi un regard différent de Hölderlin/Hypérion sur les phénomènes naturels, plus proche à une corrélation positive entre l'homme et la nature.

Une question centrale de la triade « Nature – Homme – Beauté » est représentée par l'importance du lieu, qui entrelace l'espace de l'action et l'espace de la contemplation.

Or, il nous semble que le choix obligé de la Grèce entière comme « théâtre » de l'action [Schauplatz] résulte aux yeux de Hölderlin décisif pour achever cette résolution. La nécessité de disséminer l'action dans la dimension d'une Grèce « non euclidienne » potentialise donc la fruition esthétique du scénario / paysage. Le seul commentateur qui a cherché de démontrer la « dualité » du voyage de Hypérion est, à notre connaissance, Jean-Pierre Lefebvre²⁹⁷. L'interaction entre paysage réel et mémoire des lieux substantialise la matière élégiaque, pendant que la superposition de la Grèce ancienne et de la Grèce au temps de Hypérion spatialise sa dualité d'une manière à la fois symbolique et hallucinatoire.

L'obsession de Hölderlin pour une spatialisation totalisante produit comme résultat la positivité de la référence à la nature : il s'agit évidemment d'une « utopie » à la lettre, où la topo-graphie du lieu aspire à devenir la bio-graphie de Hypérion, et cette sorte de transsubstantiation à venir amplifie le dualisme syntactique homme-nature.

Une simple comparaison lexicale avec le célèbre « Thalia-Fragment » montre déjà une qualification « négative » de la nature, qui va complètement disparaître dans la version définitive du roman pour être substituée avec une adjectivation « participative » de la condition humaine :

	Thalia-Fragment	Hyperion
Qualificatif de	unbefriedigte N.	selige N.

²⁹⁷ Voir à la fin de cet écrit les deux cartes topographiques de la Grèce, dans lesquelles sont marqués les itinéraires suivis par Hypérion, d'après les descriptions contenues dans la correspondance.

Nature		
«	unerschöpfliche N.	herrliche N.
«	unergründliche N.	mitleidige N.
«	dürftige N.	edelste N.

La présence d'une dualité homme-nature se reflète tant sur la condition bio-/topo-graphique de Hypérion que sur un mouvement symétrique d'humanisation de la nature elle-même :

Bd. I, 1, I

Ich bin jezt alle Morgen auf den Höhn des Korinthischen Isthmus, und, wie die Biene unter Blumen, fliegt meine Seele oft hin und her zwischen den Meeren, die zur Rechten und zur Linken meinen glühenden Bergen die Füße kühlen. Besonders der Eine der beiden Meerbusen hätte mich freuen sollen, wär' ich ein Jahrtausend früher hier gestanden. Wie ein siegender Halbgott, wallte da zwischen der herrlichen Wildnis des Helikon und Parnass, wo das Morgenrot um hundert überschneite Gipfel spielt, und zwischen der paradiesischen Ebene von Sycion der glänzende Meerbusen herein, gegen die Stadt der Freude, das jugendliche Korinth, und schüttete den erbeuteten Reichtum aller Zonen vor seiner Liebblingin aus. [HYP-Knaupp, 7]

Bd. I, 1, I

(...) und kehre wieder dahin, wo du ausgingst, in die Arme der Natur, der wandellosen, stillen und schönen. [HYP-Knaupp, 8]

Bd. I, 1, II

(...) die Natur verschließt die Arme, und stehe, wie ein Fremdling, vor ihr, und verstehe sie nicht. [HYP-Knaupp, 9]

Sous cet aspect il est évident que la question d'une dualité relève d'une question de unité transposée à la fois dans un passé mythique et dans un futur utopique. Tout de même, c'est l'espace d'une « inter-rogation/inter-locution » qui constitue la forme privilégiée de la dualité Homme / Nature.

Bd. 1, 2, XXX

Du fragst nach Menschen, Natur? Du klagst, wie ein Saitenspiel, worauf des Zufalls Bruder, der Wind, nur spielt, weil der Künstler, der es ordnete, gestorben ist? Sie werden kommen, deine Menschen, Natur! Ein verjüngtes Volk wird dich auch wieder verjüngen, und du wirst werden, wie seine Braut und der alte Bund der Geister wird sich erneuen mit dir.

Es wird nur Eine Schönheit seyn; und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit. (HYP-Knaupp, 100-101)

56. *Néant ontologique et amorphe naturel.*

La question de la physis semble accueillir la question ontologique du néant comme une sorte de moment négatif à son intérieur. Là où il y a la nature, là il y a « quelque chose », à savoir la négation du néant lui-même. D'autre part, la détermination du néant ne correspond pas à l'identification du néant en soi même.

Ecco svanire a un punto,
E figurato è il mondo in breve carta;
Ecco tutto è simile, e discoprendo,
Solo il nulla s'accresce. (...) ²⁹⁸

²⁹⁸ *Ad Angelo Mai*, v. 97-100, PP I, p. 18-19.

57. *Esthétique sépulcrale de la nature*

Le secret architectonique de la ruine se cache dans un souhait discret de végétation.

" Mon sublime frère, dit René au jeune sauvage avec un sourire qui rarement déridait son front, accours-tu encore pour me délivrer ? Pourquoi ces armes ? Je n'ai aucun danger à craindre : je ne suis qu'avec les morts, et tu sais qu'ils sont mes amis. Et vous, petite Mila, que cherchez-vous ? La vie sans doute ? elle n'est pas ici, et vous ne pourriez la rendre à cette foule poudreuse qui peut-être ne consentirait pas à la reprendre. "

Le religieux Outougamiz gardait le silence ; Mila tremblait, et dans sa frayeur se serrait fortement contre Outougamiz. Un faible rayon du jour, en pénétrant dans la caverne, ne servait qu'à en redoubler l'horreur : les ossements blanchis reflétaient une lumière fantastique ; on eût cru voir remuer et s'animer l'immobile et l'insensible dépouille des hommes. Le fleuve roulait ses ondes à l'entrée de la grotte, et des herbes flétries pendantes à la voûte frémissaient au souffle du vent.²⁹⁹

²⁹⁹*Les Natchez, Suite, Œ ROM I, p. 395-396.*

58. *Beauté naturelle et catastrophe humaine.*

Le drame humain, par exemple la destruction d'un peuple ou d'un individu, trouve dans la beauté naturelle un possible scénario. Les *Natchez* de Chateaubriand décrètent presque partout la présence du milieu sublime pour une parfaite mise-en-scène de l'événement tragique. La mort, surtout si accompagnée par la rhétorique du geste destinale et libératoire, s'avère comme disparition silencieuse à l'intérieur de la majesté naturelle. C'est, avec toute évidence, le cas du suicide de Céluta et Mila à la fin du roman :

Un soir, lorsque les bannis prenaient leur repas à la porte de leurs tentes, Céluta sortit de la sienne. Elle était vêtue d'une robe de peaux d'oiseaux et de quadrupèdes cousues ensemble, ouvrage ingénieux de Mila : ses cheveux blancs flottaient en boucles sur sa jeune tête ornée d'une couronne de ronces à fleurs bleues ; elle portait dans ses bras la fille de René, et Mila, à moitié nue, suivait sa compagne. Les bannis, étonnés et charmés de les voir, se levèrent, les comblèrent de bénédictions et leur formèrent un cortège.³⁰⁰

Le décor funèbre qui annonce l'action fatale jaillit ici d'un « *ouvrage ingénieux* », qui exalte par contraste la naturalité de Céluta ; la fleur devient l'image-pivot de la description ; le « bannis » sont à la fois « *étonnés et charmés* » par la vue de cette éclosion lugubre, au point que le « *cortège* » lui-même devient une formation naturelle. Le désir d'anéantissement qui s'empare de cette procession est l'épigénèse du contact fatal avec l'image de la pure force naturelle :

Ils arrivèrent tous ainsi au bord d'une cataracte dont on entendait au loin les mugissements. Cette cataracte, qu'aucun voyageur n'avait visitée, tombait entre deux montagnes dans un abîme. Céluta donna un baiser à sa fille, la déposa sur le gazon, mit sur les genoux de l'enfant le Manitou d'or et l'urne où le sang s'était desséché. Mila et Céluta, se tenant par la main, s'approchèrent du bord de la cataracte comme pour regarder au fond, et, plus rapides que la chute du fleuve, elles accomplirent leur destinée.³⁰¹

³⁰⁰ *Les Natchez*, Suite, Œ ROM I, p. 574.

³⁰¹ *Les Natchez*, Suite, Œ ROM I, p. 574.

Dans le montage de la scène Chateaubriand répète l'expression « *bord de la cataracte* », tandis que le rencontre avec la mort est singulièrement rapide, mimant la « *chute du fleuve* ». L'instant fatal est topiquement une question de marges. En outre, il est dépouillé de toute possible sentimentalité, même la seule notation émotionnelle « ... *se tenant par la main* ... » s'estompe dans un désir du vertigineux (« ... *comme pour regarder au fond* ... ») qui recèle le vécu autobiographique.³⁰² L'incroyable enchevêtrement du paysage, opéré par l'Enchanteur arrive avec la remarque qui suit tout de suite :

Céluta s'était souvenue que René, dans sa lettre, avait regretté de ne s'être pas précipité dans les ondes écumantes.³⁰³

Le souhait d'une mort « humide », transposé évidemment dans la liquidité d'un souvenir impossible. Si l'on observe toute la scène de plus proche, bien qu'il y ait sans doute la présence d'une source d'eau,

Non fra sciagure e colpe,
Ma libera ne' boschi e pura etade
Natura a noi prescrisse,
Reina un tempo e Diva. ...³⁰⁴

...

Di colpa ignare e de' lor proprii danni
Le fortunate belve
Serena adduce al non previsto passo
La tarda età. Ma se spezzar la fronte
Ne' rudi tronchi, o da montano sasso
Dare al vento precipiti le membra,
Lor suadesse affanno;
Al misero desio nulla contesa
Legge arcana farebbe
O tenebroso ingegno. ...³⁰⁵

³⁰² Il s'agit de l'épisode du « rencontre », presque fatal, de Chateaubriand avec les cataractes du Niagara, cf., VeA, CE ROM I, pp. 696-697.

³⁰³ *Les Natchez*, Suite, CE ROM I, p. 574-575.

³⁰⁴ *Bruto minore*, v. 52-55, PP I, p. 30.

...

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,

Candida luna, sorgi,

E l'inquieta notte e la funesta

All'ausonio valor campagna esplori.³⁰⁶

³⁰⁵ *Bruto minore*, v. 61-70, PP I, p. 30-31.

³⁰⁶ *Bruto minore*, v. 76-79, PP I, p. 31.

59. Bonté humaine et catastrophe naturelle.

Le Vésuve et la fleur de Leopardi, l'idée que la nature impitoyable manifeste son degré anthropologique à travers la destruction.

...

Come d'arbor cadendo un picciol pomo,
 Cui là nel tardo autunno
 Maturità senz'altra forza atterra,
 D'un popol di formiche i dolci alberghi,
 Cavati in molle gleba
 Con gran lavoro, e l'opre
 E le ricchezze che adunate a prova
 Con lungo affaticar l'assidua gente
 Avea provvidamente al tempo estivo,
 Schiaccia, diserta e copre
 In un punto; così d'alto piombando,
 Dall'utero tonante
 Scagliata al ciel profondo,
 Di ceneri e di pomici e di sassi
 Notte e ruina, infusa
 Di bollenti ruscelli,
 O pel montano fianco
 Furiosa tra l'erba
 Di liquefatti massi
 E di metalli e d'infuocata arena
 Scendendo immensa piena,
 Le cittadi che il mar là su l'estremo
 Lido aspergea, confuse
 E infranse e ricoperse
 In pochi istanti: onde su quelle or pasce
 La capra ...³⁰⁷

³⁰⁷ *La ginestra*, v. 202-227, PP I, p. 129-130.

60. La troisième nature.

La question de la *chorà*, du *Timée* de Platon jusqu'à la version romantique de l'espace infini, prélude à la crise de l'identification du lieu, en ouvrant la nature à l'idée de différentiel esthétique. Le différentiel qui nous laisse imaginer le réceptacle absolu comme point de rencontre entre « mot » et « lieu ».

L'idée d'une interrogation qui possède la puissance de l'assertion cherche à occulter le vrai mouvement anaphorique, celui qui devrait engendrer de la séparation l'union, en proférant les « mots magiques » (dans un passage de la Lettre IV, Hypérion parle de « zauberisch Losungswort »). Il s'agit de la célèbre expression d'Héraclite, *εν διαφορον εαυτω*:

Bd. I, 2, XXX

Schwärmer! Rief Diotima, darum warst auch du ein Zweifler! Aber die Athener!

Ich bin ganz nah an ihnen, sagte ich. Das große Wort, das *εν διαφορον εαυτω* (das Eine in sich selber unterschiedne) des Heraklit, das konnte nur ein Grieche finden, denn es ist das Wesen der Schönheit, und ehe das gefunden war, gabs keine Philosophie.

Nun konnte man bestimmen, das Ganze war da. Die Blume war gereift; man konnte nun zergliedern. [HYP-Knaupp, 91]

Exalté! S'écria Diotime, c'est sans doute pour cette raison que tu fus, toi, un douteur. Mais les Athéniens !

Je suis très proche d'eux, répondis-je. La magnifique formule d'Héraclite, *εν διαφορον εαυτω* (l'Un différencié en lui-même), seul un Grec pouvait l'inventer, car c'est l'essence de la beauté, et tant qu'elle ne fut pas trouvée, il n'y a pas eu de philosophie.

Grâce à elle désormais on a pu procéder à des définitions, tout était là. La fleur avait mûri : on pouvait maintenant décomposer en éléments. [HYP-Lefebvre, 164]

La référence centrale du discours est la nature des Athéniens. Mais Héraclite n'était pas un athénien. La citation est néanmoins tirée par Hölderlin du *Banquet* (187a) de Platon.

Avec cet expression le geste symétrique/anaphorique de Hölderlin comble ses possibilités. La position de la même citations, au début et à la fin de

l'intervention de Hypérion qui précède juste l'arrivée du groupe au port, profile l'exaltation maxime [Begeisterung], et correspond au cœur même du « discours d'Athène » [Athenrede].

Elle rayonne la puissance de la dualité à rebours jusqu'à la *Préface* (la « fleur » rappelle la « plante » indisponible à l'approche de la *Préface*); mais elle réverbère sa présence dans l'image de la Lettre finale, la LX ème, avec l'image « anathomique » des veines (ou artères) qui se départent du cœur, en y retournant.

La « différence » se montre comme le cœur de la « dissonance ».

CONCLUSIONS

I – La présence de la nature, le doublet *póiesis-mimesis* et les transfigurations de la beauté naturelle dans la littérature européenne.

61. Structure normative de la transfiguration de la nature : le rapport entre la poésie et la spéculation

La question entre *póiesis* et *mimesis* joue un rôle fondamental dans la réflexion esthétique du Romantisme allemand entre XVIIIe et XIXe siècle. Plusieurs interprètes ont mis en évidence la virulente transversalité de cette question, notamment

Die Alten sind Meister der poetischen Abstraktion : die Modernen haben mehr poetische Spekulation.

Friedrich Schlegel³⁰⁸

D'après une image véhiculée par le sens commun la philosophie est la seule activité qui incarne la spéculation, notamment dans son rôle d'activité purement « théorique ». Il suffit de lire l'article « *spéculation* » tirée d'un bon dictionnaire de philosophie, par exemple celui édité par Joachim Ritter et Karlfried Gründer, pour comprendre comment cette image se prolonge dans une description savante et compétente.³⁰⁹

³⁰⁸ F. Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken* (1796-1801), texte établi par H. Eichner, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, I, 2, München-Paderborn-Wien, Verlag Ferdinand Schöningh, 1967: *Kritische Fragmente*, Lyceum [108], p. 160.

³⁰⁹ Voir, J. Ritter et K. Gründer (éditeurs), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Band 9), Schwabe & Co Verlag, Basel, 1995, pp. 1355-1372. La voix „Spekulation“ est traitée par S. Ebbersmeyer.

La genèse elle-même de la spéculation paraît donc une question tout à fait interne à l'histoire de la philosophie : dans la pensée occidentale tous les grands systèmes métaphysiques modernes, de Descartes à Wolff, ou de Kant à Hegel, ne supposent le procédé « spéculatif » que comme synonyme de celui « philosophique ». Or, il est impossible ici, dans l'espace de quelques pages, de donner un compte-rendu encyclopédique des raisons culturelles de cette conviction, ancrée même dans l'imaginaire collectif.

Est-ce que cette prétention de la philosophie a-t-elle une légitimation purement philosophique ? Ce que nous savons, toujours à travers les études d'histoire des idées philosophiques, c'est que la pensée philosophique « monopolise » l'idée de spéculation, déjà à partir de son origine grecque, et même si le mot est n'est pas grec. Il est vrai que même la tradition d'études étymologiques du mot latin « *speculatio* » aurait du prodiguer quelques explications de plus, par rapport à la simple hypothèse d'une « métathèse » entre le latin « *specto* » et le grec « *skeptomai* »³¹⁰ : peut-on vraiment spéculer sur une filiation culturelle millénaire entre le « voir » et le « savoir », entre la stalactite du monde grec et la stalagmite du monde latin, à partir d'une simple « inversion » vocale ? Le tissu sémantique, tressant les modalités de la vision (ou bien du regard)³¹¹ avec les verbes désignés aux modalités de la connaissance, constitue un fait tellement évident (!) qu'il faudrait bien ici éviter les adjectivations de « analogique » ou de « métaphorique » : que le « penser » *sensu stricto* soit un « voir », cela devrait être désormais retenu comme le Pléonasme secret de la culture occidentale.

³¹⁰ Cfr., A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 1967⁴, p. 640 : « Hors de ces groupes, la racine **spek'* – n'est pas clairement attestée. Mais la ressemblance du sens et des formes rend difficile d'écarter l'idée que le groupe de gr. $\sigma\kappa\epsilon\pi\tau\omicron\mu\alpha\iota$ (de $\sigma\kappa\epsilon\pi\tau\omicron\mu\alpha\iota$ y $\sigma\kappa\epsilon\pi\tau\omicron\mu\alpha\iota$) « j'observe » résulterait d'une métathèse de **spek'*- en **skep*- ... ». On le voit bien ici, c'est déjà la tournure de cette remarque – la seule qui cherche à soutenir du point de vue logique les raisons pour introduire une métathèse – qui emprunte à l'argument entier une valeur négative de l'épreuve.

³¹¹ Voir à ses propos les remarques très éclaircissantes de Bruno Snell sur les possibilités verbales de la langue grecque ancienne d'exprimer l'action de voir, in B. Snell, *La découverte de l'esprit. La genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, L'Éclat, Combas, 1994, pp. 9 et sgg.

Il y a certainement une relation profonde et à la fois ambiguë entre le « voir » et le « savoir ».³¹² Ce lien garde aussi l'intelligibilité de la notion de spéculation, en assignant au « discours » philosophique une condition de privilège qui risque pourtant de basculer dans le technisme langagière. Ainsi, le jargon philosophique arpente sa teneur spéculatrice afin de marquer la rigueur logique du langage « pensif » : en d'autres termes, la philosophie devient spéculatrice dans sa prétention – déjà présente dans la philosophie platonicienne – de fonder l'unité du « *logos* » et de la « *lexis* ». Moment génétique de cette fondation est sans doute le *Troisième livre* de la *République* de Platon, alors que Socrate suppose de régler définitivement la question à travers la subordination de la *mimésis* poétique à la *diànoia* philosophique³¹³ :

Mais mettons terme à ce qui regarde les discours ; c'est la diction, je pense, qu'après cela il faut examiner : alors nous aurons traité du fond et de la forme d'une manière complète. (Rép., III, 392c 7-9)

Ici le discours socratique spéculer sur la « diction », tandis que l'action de spéculer est justement représentée par sa métathèse verbale, à savoir le « *sképtomai* » -. Dans la lecture des passages suivants très « littéraires » du dialogue platonicien, il est intéressant de remarquer que cette unité du *logos* et de la *lexis*, en tant que position « spéculatrice/investigatrice » de Socrate, ne doit jamais être entamée par l'action imitatrice du poète. Le nerf de l'argumentation restera toujours caché dans l'asymétrie jouée d'un côté par la direction unilatérale du regard spéculatif philosophique ; de l'autre, par les visualisations multilatérales de l'imitation poétique. La nature de cette multilatéralité perverse de la *mimésis* sera reprise de Socrate dans le *Dixième livre*, lorsqu'il conduira sa dernière bataille contre l'imitation à travers l'image analogique d'un « miroir » que l'imitateur peut faire tourner rapidement dans

³¹² Voir l'article très beau et exhaustif de Giorgio Stabile, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in G. Stabile, *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Sismel, Firenze, 2007, pp. 9-29.

³¹³ Ici on se réfère à Platon, *République*, III, 392 c et suivant.

toutes les directions, afin de donner la fausse apparence de savoir reproduire toute réalité.³¹⁴

Tout de même, à l'intérieur du cadre étymologique, au moins un petit peu réticent entre le grec et le latin, intervient asymétriquement la figure du « *speculum* », du miroir. Il est aussi vrai, que par là plusieurs philosophes ont souvent entaillé, dans l'espace sémantique qui relie la « *speculatio* » avec le « *speculum* », une allusion (néoplatonicienne) à la teneur métaphysique de la réflexion elle-même. Mais quoique suggestive l'introduction de la figure du miroir rend cette allusion hasardeuse et affaiblit la finalité d'une réflexion autoréférentielle, car il s'agit, en dernière instance, de dégager la parole philosophique – en tant que porteuse du discours logique – de la sensibilité et, par conséquent, de toute expression imagée.

Que donc toute spéculation philosophique ne puisse pas vraiment aimer son « voisinage » avec les *specula*, il suffit qu'on évoque ici la présence de Hegel, à savoir du philosophe « spéculatif » par excellence. Sa position est à notre avis clairement synthétisée par Michel Inwood, dans son *Dictionnaire hégélien*, alors qu'il remarque:

Hegel does not associate *Spekulation* with the mirror. He is averse to the idea that God (or anything else) is inaccessible to direct cognition and can be discerned only in an image ... Thus, in contrast to the analytical UNDERSTANDING, it is akin to the poetic IMAGINATION and to mysticism, but it differs from them in that it is conceptual and presupposes the work of the understanding.³¹⁵

Ces deux morceaux ont la vertu d'éclaircir, encore que d'une manière indirecte, le vrai « nœud spéculatif » entre la philosophie et la poésie. D'après Hegel, comme le souligne bien Inwood, le *speculum* est donc un « objet » trop ambigu et maladroit, qui renvoie à une image déroutant la vraie fonction de la spéculation philosophique. La spéculation repose toujours sur le « concept » ; ou, si l'on veut, sur le « travail de l'entendement » qui propose encore une fois

³¹⁴ Voir toujours Platon, République, X, 597d 7-e 3 ; voir aussi le beau article de Rebecca Bensen Cain, *Plato on mimesis and mirrors*, in *Philosophy and Literature*, Vol. 36, April 2012, 1, pp. 187-195.

³¹⁵ M. Inwood, *A Hegel Dictionary*, Blackwell, Malden-Massachusetts, 1992, p. 272.

la traditionnelle unité « logique » du *logos* et de la *lexis*. Tout de même, une *vraie* spéculation trouve son affinité parentale avec l'« imagination poétique » : Il est très important de remarquer que, selon Hegel – mais grâce à lui nous envisageons la plupart des positions philosophiques « traditionnelles » –, une « vraie » spéculation philosophique rencontre favorablement une imagination « authentiquement » poétique.

Or, il est évident que cette dernière ne pourra pas renoncer à toute sa « miroiterie » expressive pour faire un plaisir à sa sévère sœur. Et en effet, le sens hégélien – mais non seulement chez Hegel – de la proximité de la spéculation philosophique avec l'imagination poétique, c'est dans le sacrifice en parallèle à la simple présence d'« objectalité ». Sacrifice qui reste parfaitement cohérent avec la finalité autoréférentielle de la philosophie. On pourrait intituler cette rencontre-collision : « *speculatio vs. imaginatio* », c'est-à-dire l'abandon du *speculum* de la part de la philosophie, et de la *imago* de la part de la poésie. Le sens d'une rencontre (im-) possible entre philosophie et poésie pourraient donc passer à travers ce double renoncement.

Il s'agit malheureusement d'un sacrifice apparemment symétrique. Et en effet, le *speculum* n'est qu'une image pour la (mauvaise) spéculation, tandis que l'*imago* est un véritable miroir de la démarche poétique : mais qu'est-ce que c'est la poésie *sans* l'image ? Nous nous rappelons ici de la pensée de Gaston Bachelard, peut-être la plus limpide, à propos de l'impossibilité de séparer d'une manière factice poésie et image :

L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. À vivre les poèmes on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est là sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence.³¹⁶

On peut avec Hegel argumenter, suivant toujours l'abrégé d'Inwood, qu'il s'agit de renoncer à l'image en tant qu'objet sensible, et pas à l'image *tout court*. Mais cette distinction, quoiqu'elle soit possible, pourrait-elle viser tant la

³¹⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1989, p. 10.

spéculation philosophique que l'imagination poétique ? Le prix d'une spéculation appartenant à l'imagination poétique serait-il donc le sacrifice de l'image ? Et avec lesquels résultats expressifs ?

Nous croyons qu'on peut esquisser une solution praticable à ces questions, fort inquiétants, si l'on accepte d'utiliser la suggestion de Bachelard pour illuminer l'impasse de Hegel.

Un « langage en état d'émergence » doit représenter une condition absolument préalable à toute activité qui soit théorique et à la fois expressive. Si donc l'image poétique met le langage en cette condition originaire, alors il est fort probable que la prétention de la philosophie, notamment de baser son monopole spéculatif sur l'unité du *lógos* avec la *lèxis*, doive se remettre en question.³¹⁷

Or, où il y a un mouvement d' « émergence », il faut aussi y reconnaître une condition de « surface ». Émergence de l'image poétique et surface de la pensée sont deux moments en symbiose. La « surface » sur laquelle se reflète cette unité du « *lógos* » avec la « *lèxis* » est donc de toute évidence une spéculation *ab origine*. Elle n'est pas un simple medium statique – Hegel n'a pas tort à refuser la simple image-objet du miroir –, mais une condition de pure potentialité (de « *dynamis* ») qui permet toute « production » (« *póiesis* ») du discours, tant philosophique que poétique – et par là Bachelard nous aide à dépasser toute réticence hégélienne au lien parentale –.³¹⁸

62. *Image du savoir et image de la nature : de la nature de l'homme chez Platon à l'homme de nature chez Chateaubriand.*

³¹⁷ Peut-être il n'est pas inutile de remarquer ici, à ce niveau de réflexion sur le rapport entre image et langage, une assonance avec la philosophie du langage chez Ludwig Wittgenstein. Dans ses *Philosophische Untersuchungen*, Teil I, 115, il écrira : « Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unsrer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen », in Id., *Werkausgabe*, Band I, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984, p. 300.

³¹⁸ Voir à ce propos aussi le chapitre « *Poiesis e praxis* » de Giorgio Agamben, in Id., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994, pp. 103-141.

Il s'agirait donc de voir s'annoncer un concept de spéculation qui précède le geste philosophique de s'en prendre possession. Cette origine polémique de la spéculation montre ainsi que la « *ré-flexion* » se plie devant l'image, car à cette idée de spéculation poétique comme « surface dynamique », capable de produire « discours » (unité du logos et de la lexis), il arrive donc de négocier avec l'image. Et non avec une image vue comme un simple « reflet d'objet », mais comme une potentialité créatrice de pensée, cachée dans le langage lui-même. Évidemment la philosophie a mal réagi à cette possibilité. Et en effet, si l'unité-doublet « *lógos-lèxis* » peut pactiser avec l'image, alors il y a la réévaluation de la portée spéculative de la « *mimesis* » - c'est-à-dire la forme de « *póiesis* » qui trouble le privilège de la philosophie dès son origine spéculative chez Platon.

C'est toujours dans le *Troisième livre* de la *République* qu'il découvre – et justifie du point de vue théorique – cette spéculation poétique, en cherchant évidemment de la détruire. Le paradoxe qu'on vient d'énoncer est, comme toujours chez Platon, seulement apparent. Sa polémique contre la poésie, en tant que « source » d'une production mimétique ou factice de la réalité, se renverse dans une rigoureuse fondation du rapport *mimesis-póiesis*, alors qu'elle nous éclaire la nature profonde de la *mimesis* :

N'as-tu pas remarqué que l'imitation, commencée dès l'enfance et prolongée dans la vie, tourne à l'habitude et devient une seconde nature, qui change le corps, la voix et l'esprit ? (Rép., III, 395 d1-3)

Ici l'anthropologie chez le Platon moralisant prend ses mesures contre un phénomène qui trouble avant tout l'« éducateur ». Les effets prolongés de l'imitation sur l'homme rendent la *mimesis* une sorte de dégénération de l'activité poïétique. Ici Platon, en jouant à provoquer la collision fatale de sa *paidèia* avec les raisons les plus profondes de l'activité de l'âme, amplifie le problème théorique que toute sa philosophie de l'abstraction (manquée) sous-tend : la progression de la maladie mimétique « *sòma – phoné – diànoia* » montre *in absentia* le rappel à la vision.

La condition de vérité de la vision est de savoir opérer l'abstraction du sensible. Mais comment peut-on faire à moins du sensible, sinon en faisant défaut du sensible lui-même ? Ce « faire », qui cherche à se défaire du sensible, souligne inexorablement que l'effort de fixer la production théorique ne sépare point la « première » nature de la « deuxième ». La *diánoia* signifie faire expérience de l'activité dialectique, en passant à travers de l'abstraction de la *diàiresis*. Mais comment peut-on justifier la spéculation dianoétique sans passer par l'idée téléologique que toute activité de l'âme possède comme condition de vérité la vision des idées elles-mêmes ?³¹⁹

La philosophie de Platon cherche à justifier la spéculation en termes d'abstraction pure, et pourtant elle tombe dans le piège de la *mimesis*. Par là on peut bien comprendre la *vis polemica* de Socrate, qui cherche dans les passages suivants du dialogue de détourner sans cesse l'attention de l'interlocuteur. L'effort est de cacher l'idée subreptice que la *mimesis* du poète puisse représenter l'*autre* spéculation et pas – comme il aurait bien voulu nous faire entendre – toute autre que spéculation. L'altérité spéculatrice devient une activité monstrueuse.

Pourtant, Adimante, le récit mélangé bien de l'agrément, et le genre le plus agréable de beaucoup aux enfants, à leurs gouverneurs et à la plus grande partie de la foule, c'est le genre opposé à celui qui a tes préférences.

C'est le plus agréable en effet.

Mais, repris-je, tu vas peut-être me dire qu'il ne convient pas à notre gouvernement, parce que chez nous il n'y a pas d'homme double ni multiple, attendu que chacun n'y fait qu'une seule chose. (Rép., III, 397 d6-e3)

Le caractère de la duplicité (ou de la multiplicité) du poète reprend l'idée d'une « seconde » nature, en ajoutant une connotation de « monstrueux » qui

³¹⁹ Et en effet, on minimise assez souvent que l'exercice dialectique, montré d'une manière exemplaire dans le *Sophiste*, se compose de deux moments : de la *synagogé* – la vision d'ensemble préalable à toute division – et de la *diàiresis*, bien que seulement cette deuxième modalité est objet d'analyse. Voir, par exemple Platon, *Sophiste*, 262a.

personnalise, pour ainsi dire, l'éclatante différence entre le philosophe et le poète :

Il semble donc que, si un homme habile à prendre toutes les formes et à tout imiter se présentait dans notre État pour se produire en public et jouer ses poèmes, nous lui rendrions hommage comme à un être sacré, merveilleux, ravissant ; mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre État et qu'il ne peut y avoir ... (Rép., III, 398 a1-8)

Depuis la chassée du Paradis terrestre, représentée chez Platon par une *Polis* « mimophobique », le poète ne renonce pas du tout à une structure, pour ainsi dire, polyphonique de l'unité entre forme et contenu, entre « discours » et « diction », entre concept et expression imagée.

C'est avec la *Poétique* d'Aristote que la présence de la *mimesis* trouve un accord avec la nature humaine, et que la tendance à l'imitation perd sa connotation tératologique :

La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. (Poét., IV, 1448 b 4-9)

Ainsi, Aristote ne fait qu'appriivoiser la monstrueuse idée de *mimesis* de Platon. Le résultat le plus connu de cette nouvelle perspective est finalement le rapprochement de la poésie à la philosophie :

... ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. (Poét., IX, 1451 b 4-7)

Aristote accepte donc un principe que Platon ne pouvait que refuser, à savoir l'organisation d'un lexique spéculatif indépendant de la *diànoia*. Cette organisation se rend possible à travers la contemplation du sensible, c'est-à-dire

un regard spéculatif qui persiste sans craints dans le piège de la « bonne » imitation :

... nous aimons contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ... (Poét., IV, 1448 b 10-11)

Après la fondation du rapport « *mimesis-póiesis* » chez Platon et Aristote, philosophie et poésie ont joué un éternel *odi et amo* de la performance spéculative.

Aristote neutralise la monstruosité du poète grâce aux effets de l'« *akribèia* » : sa perfection dans l'exécution montre que la spéculation poétique elle-même, en tant qu'effet positif de transformation à travers la vision des images, peut se replier vers soi-même. L'action de « voir-pour-se-voir », la quintessence d'une spéculation reflétant, recèle à la fois plaisir et désir. Plus précisément : le plaisir de représenter (poésie) avec le désir de connaître (philo-sophie) et le plaisir de connaître (la *mimesis*) avec le désir de représenter (sopho-philie).

Il s'agit d'un chiasme produit par la nécessité de « voir » et à la fois « transformer » les formes, chiasme qui était en effet déjà implicite chez le Platon du *Sophiste*, grâce aux « *éidola legòmena* »³²⁰ ou, comme plus tard le dira Dante, grâce au « *visibile parlare* ».³²¹

L'esthétique romantique mène jusqu'à ses conséquences extrêmes ce chiasme spéculatif, en adoptant la beauté naturelle comme clé de voûte d'une pensée par images. La poésie romantique parle à travers les deux « pensées imagées » par excellence, qui sont la goutte et la feuille. Comme l'on a déjà cherché de montrer, c'est la sublime réduction à une sorte de « réflexion-par-tableaux », telle que nous avons déjà observé chez Hölderlin, chez Leopardi, mais surtout chez Chateaubriand. Il pourrait peut-être sembler singulier que parmi les trois Auteurs traités dans ce travail, l'Enchanteur représente la position la plus limpide. Mais c'est son hyper-platonisme déguisé qui nous entraîne à cette

³²⁰ Cfr. Platon, *Sophiste*, 234c-d.

³²¹ On se réfère au célèbre passage de la *Divina Commedia*, Purgatoire, X, v. 95 : « Colui che mai non vide cosa nova / produsse esto visibile parlare, / novello a noi perché qui non si trova. »

considération. D'ailleurs, il se prononce d'une manière assez programmatique dans sa *Préface* à son chef-d'œuvre romanesque *Atala*, lorsqu'il observe une question entre beauté poétique et « gouttes sentimentales » – à savoirs les larmes – :

Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie ; ...

Les muses sont des femmes célestes qui ne défigurent point leurs traits par des grimaces ; quand elles pleurent, c'est avec un secret dessein de s'embellir.

Au reste, je ne suis point comme M. Rousseau, un enthousiaste des Sauvages ; et quoique j'aie peut-être autant à me plaindre de la société, que ce philosophe avait à s'en louer, je ne crois point que la *pure nature* soit la plus belle chose du monde. Je l'ai toujours trouvée fort laide, partout où j'ai eu l'occasion de la voir. Bien loin d'être d'opinion que l'homme qui pense soit un *animal dépravé*, je crois que c'est la pensée qui fait l'homme. Avec ce mot de *nature*, on a tout perdu.³²²

Avec le « mot de *nature* » on perd tout. La nature est perdue à travers le mot qui la dit. D'une manque naturelle (le moment « elliptique » dont on a déjà traité) Chateaubriand fonde l'empire de l'Ornementale qui fonde l'identité entre le *logos naturel* et une *lexis imagée* :

Peignons la nature, mais la belle nature : l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres.³²³

Le moment spéculatif de la poésie romantique rencontre donc avec Chateaubriand une forme d'inversion du privilège assigné à l'unité philosophique du *lógos* et de la *lèxis*, en consignant à l'enquête esthétique moderne de la parole l'idée d'une poésie très proche à une « sopho-philie ». Cette dernière constituera le vrai *Leitmotif* de la réflexion romantique sur l'essence de la poésie.

³²² *Préface à Atala*, CE ROM I, p. 19.

³²³ *Préface à Atala*, CE ROM I, p. 19.

63. *L'essence de la Poésie (Leopardi, Hölderlin).*

C'est enfin à l'Âge romantique que la « surface » spéculative de l'unité « *lógos-lèxis* », découverte (polémiquement) par Platon et institutionnalisée (iréniquement) par Aristote, devient de manière programmatique une « sophophilie » poétique. Sous cet aspect, les positions théoriques les plus lucides sont exprimées par les Auteurs de la Revue *Athenäum*, surtout par les frères Schlegel et Novalis.

Ce dernier, à travers son « idéalisme magique », dédiera plusieurs impulsions à la spéculation poétique dans son célèbre *Brouillon*, en esquissant une figure – cette-ci vraiment monstrueuse ! – de « *Gelehrter* » encyclopédique poétisant la nature.³²⁴ La « nature de la *mimesis* » trouve dans la « *mimesis* de la nature » complémentaire sa dimension poétique-spéculative, car il est arrivé le temps, pour la philosophie et la poésie, de faire front commun contre un ennemi omni-puissant : la science de la nature mathématisée.

L'investigation scientifique de la nature, qui se profile à l'horizon culturel de fin XVIIIème siècle, en bouleversant les instruments qualitatifs du « discours » sur la nature, substitue la surface spéculative avec le miroir du microscope. Les sciences dures n'ont pas besoin de spéculation, ni philosophique, ni poétique. Bien que la *Naturphilosophie* de l'Idéalisme allemand, notamment celle de Schelling, avait bien songé à une « physique spéculative », elle n'a pas joui d'une grande chance dans l'évolution des paradigmes scientifiques du XIXème siècle. À Schelling lui-même ne reste que la poétisation de sa spéculation à propos de la *physis*, en l'anthropologisant avec « une voile de tristesse qui s'étend sur la terre entière ».³²⁵

À la mélancolie poétique du philosophe Schelling répond en parfait contre-chant Leopardi. Dans son *Zibaldone* Leopardi opère une retraduction du nœud

³²⁴ Cfr., Novalis, *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1993. Voir par exemple les fragments Nr. 469-470, et 688 de la Deuxième Section.

³²⁵ Cfr., F. Schelling, *Die Weltalter. Bruchstück (Aus dem handschriftlichen Nachlaß)*, SW VIII, p. 210.

spéculatif proposé par Platon et Aristote et renouvelé par les idéalistes allemands :

È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello ; sieno le facoltà le [3383] più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta (...) E malgrado di ciò, e dell'esser l'una di loro, cioè la poesia, [3384] come la filosofia sono del pari le più sfortunate e dispreziate di tutte le facoltà dello spirito.³²⁶

À travers le doublet « beau / poésie – vrai / philosophie » Leopardi reprend fidèlement le nœud spéculatif de Platon et Aristote, en ajoutant aussi une lucide condamne historique de la condition culturelle européenne au XIX^{ème} siècle. Tout de même, il ne se borne pas à une simple réflexion autour de l'affinité disciplinaire entre poésie et philosophie. Il achève un passage de fondamentale importance du point de vue de la « stylisation » poétique, puisqu'il est parfaitement conscient de la possibilité, à travers les dispositifs mimétiques de la poésie, de saisir le moment génétique du contact avec la nature. À travers le miroir de la subjectivité « imitatrice de soi-même », Leopardi reflète en même temps un « dedans » et un « dehors » de la nature sur la surface du sujet lyrique, en configurant la distinction fondamentale entre « poesia » et « prosa » :

Il poeta non imita la natura : ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. I'mi son un che quando Natura parla, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se [4373] non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina ; quella è un'arte umana ; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare ; ed io non intendo di condannarla.³²⁷

Il s'agit ici, peut-être, du sommet fugitif et sublime de la sopho-philie romantique.

³²⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, éd. par R. Damiani, Meridiani, Mondadori, Milano 1997, 3382-3384, pp. 2111-2112.

³²⁷ Id., op. cit., 4372-4373, pp. 2940-2941.

Mais l'auteur romantique qui propose d'une façon programmatique la poétisation du savoir philosophique est Friedrich Schlegel. Chez lui la « sophophilie » vise à la réalisation d'une « poésie universelle », dont les possibilités expressives représentent une condition esthétique absolue :

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung zu setzen.³²⁸

Le « fusionnement » de poésie, philosophie et rhétorique – ici l'ordre n'est pas casuel – trace à rebours le parcours originellement tracé par Platon, à la recherche même pour la poésie moderne (ou « romantique ») d'une condition d'unité spéculative du « discours » et de la « diction ».

À travers cette idée d'une « poésie universelle » ne s'accomplit pas seulement le processus de dissolutions des genres littéraires, qui avait déjà commencé pendant l'époque des Lumières, mais il se réitère le doublet « *mimesis-póiesis* » comme une sorte de passe-partout pour la compréhension profonde des secret de la nature. Dans cette perspective, où les topiques proposés par la rhétorique classique se dissolvent face à l'appel impérieux d'une Nature protéiforme, la poétique morphologique de Goethe est probablement un des programmes « sopho-files » le plus effectifs et couronnés de succès.

Dans son roman épistolaire *Hypérion* le poète Friedrich Hölderlin s'empare de cette approche mimétique-poïétique de l'investigation goethéenne pour l'élever à principe spéculatif de sa poétique à travers les mots de son héros :

Du seul entendement ne naît aucune philosophie, car la philosophie est plus que la connaissance limitée de ce qui existe.

De la seule raison ne naît aucune philosophie, car la philosophie est plus que l'exigence aveugle d'un progrès inatteignable dans le travail d'unification et de différenciation d'une quelconque matière.

³²⁸ F. Schlegel, *Athenäum* [116], KSA, I, 2, p. 182.

Mais quand la raison au travail est illuminée par le divin *en diapherón eautó*, par l'idéal de la beauté, elle ne formule pas d'exigence aveugle, et sait pour quelle raison et pour quelle fin elle la pose.³²⁹

Hölderlin esthétise le principe logique de l'« unité dyadique » héraclitéen, en introduisant un degré d'abstraction de l'œuvre littéraire jusqu'à aujourd'hui mal connue, et que seulement la réflexion herméneutique de Martin Heidegger, dans son essai *Hölderlin et l'essence de la poésie*, a rendu enfin accessible.³³⁰

D'ailleurs, Heidegger a bien montré que les modèles d'interaction entre ces deux « disciplines » jouent traditionnellement à se tresser, parfois d'une manière presque symbiotique. À l'intérieur du langage, les dispositifs herméneutiques « cohabitent » avec les formes stylistiques de la dictée poétique. En conséquence, la philosophie moderne a souvent utilisé le texte poétique comme une sorte de miroir, dans lequel elle ne sait reconnaître que son image.

³²⁹ F. Hölderlin, *Hypérion ou l'ermite en Grèce* (Tome I, Lettre XXX), tr. fr. de J.-P. Lefebvre, Flammarion, Paris, 2005, p. 167.

³³⁰ Cfr., M. Heidegger, *Hölderlin et l'essence de la poésie*, Gallimard, Paris, 1962, pp. 54-55 : « Un premier résultat s'est déjà dégagé : le domaine où œuvre la poésie est le langage. L'essence de la poésie doit être conçue à partir de l'essence du langage. Ensuite nous avons discerné comment la poésie est la nomination qui est fondatrice de l'être et de l'essence de toutes choses – non point un dire quelconque, mais celui par lequel tout se trouve initialement mis à découvert, tout ce que nous débattons et traitons ensuite dans le langage de tous les jours. En conséquence, jamais la poésie ne reçoit le langage comme une matière à œuvrer et qui serait à sa disposition, mais c'est au contraire la poésie qui commence par rendre possible le langage. La poésie est le langage primitif d'un peuple historial. Il faut donc qu'inversement l'essence du langage soit comprise à partir de l'essence de la poésie. » ; voir sur ce sujet aussi F. Dastur, *Hölderlin. Le retournement natal*, Éd. Encre marin, La Versanne, 1997, pp. 12-13.

II - Bibliographie

Éditions des Œuvres Complètes

[ER-GC] – CHATEAUBRIAND, René, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1978.

[CE ROM, I-II] – CHATEAUBRIAND, René, *Œuvres romanesques et voyages*, I-II, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1969.

[MOT, I-III] – CHATEAUBRIAND, René, *Mémoires d'Outre-Tombe*, I-III, texte établi, présenté et annoté par Maurice Levaillant, Paris, Gallimard, 1995.

[StA] – HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, « Stuttgarter Ausgabe », texte établi par Friedrich Beißner et Adolf Beck, I-VIII, Stuttgart, 1943-1985.

[FA] – HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, « Frankfurter Ausgabe », texte établi par Dietrich E. Sattler, I-XVIII, Frankfurt, 1975 et suiv.

[MA I-III] – HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, texte établi par Michael Knaupp, I-III, München/Wien, 1992-1993.

[DKA I-III] – HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, texte établi par Jochen Schmidt, I-III, Frankfurt a. M., 1992-1994.

[PP I-II] – LEOPARDI, *Poesie e prose*, I-II., texte établi par Mario A. Rigoni (I, con un saggio di C. Galimberti) et Rolando Damiani (II), Milano, Mondadori, 1987-1988.

[Z I-III] – Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone*, I-III., texte établi et commenté par Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997.

[Z cp] – LEOPARDI, *Della natura degli uomini e delle cose. Edizione tematica dello Zibaldone di pensieri stabilita sugli Indici leopardiani*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, prefazione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 1999.

D'autres éditions utilisées ou consultées

Hyp 1961 – HÖLDERLIN, Friedrich, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, Nachwort von M. Knaupp, Stuttgart : Reclam, 1961 [d'après la soi-disant édition : « petite StA »].

Hyp ED 1997 – HÖLDERLIN, Friedrich, *Hyperion. Erläuterungen und Dokumente*, von M. Knaupp, Stuttgart : Reclam, 1997.

Hyp PhJ 1973 – HÖLDERLIN, Friedrich, *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, précédé du *Fragment Thalia*, traduction et présentation de Ph. Jaccottet, Paris : Gallimard, 1973.

Hyp JPL 2005 – HÖLDERLIN, Friedrich, *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, traduction, présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par J.-P. Lefebvre, Paris : Flammarion : 2005.

IP A 1991 – HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione*, a cura di G. V. Amoretti, Milano : Feltrinelli, 1991.

IP S 1995 – HÖLDERLIN, Friedrich, *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di G. Scimonello, Pordenone : Edizioni Studio Tesi, 1995.

LIR 1999 – HÖLDERLIN, Friedrich, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, testo tedesco a fronte, Milano : Adelphi, 1999.

ME 2003 – HÖLDERLIN, Friedrich, *La morte di Empedocle*, trad. di L. Balbiani, testo tedesco a fronte, Milano : Bompiani, 2003.

C 2002 – LEOPARDI, Giacomo, *Canti*, a cura di F. Bandini, Milano : Garzanti, 2002²².

C dr 1945 – LEOPARDI, Giacomo, *Canti*, con l'interpretazione di G. De Robertis, Firenze : Le Monnier, 1945.

C 1987 – LEOPARDI, Giacomo, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara, con uno scritto di G. Ungaretti, Milano : Mondadori, 1987.

OM 1982 – LEOPARDI, Giacomo, *Operette morali*, a cura di P. Ruffilli, Milano : Garzanti, 1982.

Éditions historiques des auteurs jusqu'au XIXème siècle.

P. André, Yves Marie, *Essai sur le Beau où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages de l'esprit et dans la musique*, Paris : Guérin 1741.

Batteux, Charles, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris : ***, 1751.

Bouterwerk, Friedrich, *Aesthetik. Erster Teil. Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst*, Leipzig : ***, 1806.

Buffon, Georges-Louis Leclerc comte de, *Histoire naturelle, générale et particulière*, 2 Voll., Paris : Imprimerie Royale 1749.

Crousaz, Jean-Pierre de, *Traité du beau. Où l'on montre en qui consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirées de la plupart des Arts & des Sciences*, Genève : ***, 1715 (1970).

Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 2 Voll., Paris : J. Mariette 1719 (1770⁷ / Genève 1967).

Hotho, Heinrich Gustav, *Vorlesungen über die Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin : ***, 1833 (Bad Cannstatt : fromann & holzboog 2004).

Ith, Johann, *Versuch einer Anthropologie oder Philosophie des Menschen nach seinen körperlichen Anlagen*, Bern : ***, 1795.

König, Johann Christoph, *Philosophie der schönen Künste*, Nürnberg : ***, 1784.

Lésvesque de Pouilly, Louis Jean, *Théorie des sentiments agréables où, après avoir indiqué les règles que la nature suit dans la distribution des plaisirs, on établit les principes de la théologie naturelle et ceux de la philosophie morale*, Genève : Barrilot et fils, 1747.

Linné, Carl von, *Systema naturae* (1735), Editio Decima 1758 (Holmia, Laurentus Salvus), Cura Societatis Zoologicae Germanicae Iterum Edita, Leipzig : Engelmann 1894.

Pluche, Noël Antoine, *Le Spectacle de la Nature ou entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les Jeunes-Gens curieux et à leur former l'esprit*, Paris : Estienne 1732-1750.

Pouilly, Louis Jean Lévesque de, *Théorie des sentiments agréables. Où après avoir indiqué les règles que la Nature suit dans la distribution des plaisirs, on établit les principes de la Théologie naturelle et ceux de la Philosophie morale*, Genève : ***, 1747.

Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig : ***, 1792-1794.

Tetens, Johann Nikolaus, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Leipzig : 1777 (Berlin 1913).

Watelet, Claude-Henry, *Essai sur les jardins*, Paris : Imprimerie de Prault, 1774.

D'autres œuvres littéraires utilisées ou consultées

Ariosto 1976 – ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano : Mondadori, 1976.

Gide 1954 – GIDE, André, *Journal 1939-1949*, Paris : Éd. Pléiade, 1954.

Coleridge 1957-2002 – COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Notebooks of STC*, ed. by K. Coburn, M. Christensen and A. Harding, 1-5 , London-New York and Princeton New Jersey : Routledge & Kegan, 1957-2002.

Dante-CL 1991 – DANTE, Alighieri, *Commedia. I : Inferno*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano : Mondadori, 1991.

- Dante-CL 1994 – DANTE, Alighieri, *Commedia. II : Purgatorio*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano : Mondadori, 1994.
- Dante-CL 1997 – DANTE, Alighieri, *Commedia. III : Paradiso*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano : Mondadori, 1997.
- EGA 1972 – CALLINO, TIRTEO, SOLONE, MIMNERMO, TEOGNIDE, FOCILIDE, SENOFANE, *Elegia Greca Arcaica*, testo greco a fronte, a cura di F. Mari Pontani, Torino : Einaudi, 1972.
- Goethe Faust 1991 – GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust et Urfaust*, 2 Voll., testo originale a fronte, a cura di G. V. Amoretti, Milano : Feltrinelli, 1991.
- Goethe GStA 2001 – GOETHE, Johann Wolfgang, *Gedichte. Studienausgabe*, Hrsg. v. B. Witte, Stuttgart : Reclam, 2001.
- Homère 1998 – HOMÈRE, *Iliade*, Tomes I-II, texte grec, traduction de P. Mazon, Paris : Les Belles Lettres, 1998.
- Omero 1997 – OMERO, *Iliade, Odissea*, testo greco a fronte, a cura di M. Giammarco, Roma : Newton Compton, 1997.
- Petrarca 2004 – PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova ed. agg., Milano : Mondadori, 2006.
- Tasso 1979 – TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano : Mondadori, 1979.
- SIV I 2008 – SCRITTORI ITALIANI DI VIAGGIO, Antologia a cura di L. Clerici, Volume primo 1700-1861, Milano : Mondadori 2008.
- Virgilio 1989 – VIRGILIO, *Eneide*, testo latino a fronte, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Milano : Mondadori, 1989.

Œuvres de critique littéraire sur Chateaubriand

- Antoine 1997 – ANTOINE, Philippe, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris : Honoré Champion, 1997.
- Baudoin 2011 – BAUDOIN, Sébastien, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris : Garnier, 2011.
- Biard 2010 – BIARD, Michel, « François René de Chateaubriand, *Œuvres complètes* », in *Annales historiques de la Révolution française* [en ligne], 358, octobre-décembre 2009, URL : <http://ahrf.revues.org/11594> .
- Chinard 1912 – CHINARD, Gilbert, « Une sœur aînée d'Atala. Odéhari. Histoire américaine », in *RB*, t. L, 21 déc. 1912, pp. 779-785.

- Costadura 2004 – COSTADURA, Edoardo, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante », in *Dante et la mémoire*, Littérature, 133, Paris, 2004, pp. 64-75.
- Dubé 2002 – DUBÉ, Pierre H., *Nouvelle bibliographie, refondue et augmentée de la critique sur François-René de Chateaubriand (1801-1999)*, Paris : Honoré Champion, 2002.
- Glaudes 1994 – GLAUDES, Pierre, *Atala. Le Désir cannibale*, Paris : PUF, 1994.
- Gregori 2010 – GREGORI, Elisa, *Un virtuose des ruines. Chateaubriand au pays des antiquités et de l'archéologie*, Padova : CLEUP, 2010.
- Guyot / Le Huenen 2006 – GUYOT, Alain / LE HUENEN, Roland (Éd.), *L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. L'invention du voyage romantique*, Paris : PUPS, 2006.
- Moisan 1999 – MOISAN, Philippe, « Les Natchez » de Chateaubriand : l'utopie, l'abîme et le feu, Paris : Honoré Champion, 1999.
- Royot 2005 – ROYOT, Daniel, « Sacagawea et Atala: deux mythes contrastés de la noble sauvagerie du Nouveau Monde. », in: XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. N°61, 2005. pp. 127-140.
- Tabet 2002 – TABET, Emmanuelle, *Chateaubriand et le XVIIème siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris : Honoré Champion, 2002.
- Tabet 2011 – TABET, Emmanuelle, « Echos et réécritures des *Études de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre chez Chateaubriand », in *Séries et Variations. Mélanges offerts à Sylvie Menant*, Paris : P.U.F., 2011, pp. 167-177.

Œuvres de critique littéraire sur Hölderlin

- Alexandre 1942 – ALEXANDRE, Maxime, *Hölderlin le poète. Étude critique suivie d'un choix de poèmes par M. Alexandre*, Marseille : Robert Laffont, 1942.
- Berteaux 1936 – BERTEAUX, Pierre, *Le lyrisme mythique de Hölderlin*, Paris : Hachette, 1936.
- Doering - Neumeister 2011 – DOERING, Sabine und NEUMEISTER, Sebastien (Hg.) *Hölderlin und Leopardi*, Eggingen : Éd. Isele, 2011.
- Geier 1993 – GEIER, Ulrich, *Hölderlin. Eine Einführung*, Berlin : UTB, 1993.
- Fleming 1987 – FLEMING, Ray, *Keats, Leopardi and Hölderlin : The Poet as Priest of the Absolute*, New York : Garland, 1987.
- Konrad 1967 – KONRAD, Michael, *Hölderlins Philosophie im Grundriß. Analytischer Kommentar zu Hölderlins Aufsatzfragment 'Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes'*, Bonn : Bouvier, 1967.
- Mecacci 2002 – MECACCI, Andrea, *Hölderlin e i greci*, Bologna : Pendragon, 2002.
- Port 1996 – PORT, Ulrich, „Die Schönheit der Natur erbeuten“ *problemgeschichtliche Untersuchungen zum ästhetischen Modell von Hölderlins Hyperion*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 1996.
- Stiening 2002 – STIENING, Gideon, « 'Trieb' dans l'Hypérion de Hölderlin », in : *Revue Germanique Internationale*, 18, 2002.

Œuvres de critique littéraire sur Leopardi

Barilli 1986 – BARILLI, Renato, *Burke, Kant e Leopardi*, in A.A.V.V., *Aesthetica bina*, « Aesthetica pre-print », n° 13, Palermo, 1986.

Ferrucci 1999 – FERRUCCI, Carlo, *Un'estetica radicale : Leopardi*, Roma : Lithos, 1999.

Ficara 1987 – FICARA, Giorgio, *Il punto di vista della natura*, in G. Leopardi, *Canti*, Milano : Mondadori, 1987, pp. 7-33.

Folin 1996 – FOLIN, Alberto, *Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia : Marsilio, 1996.

Gaetano 2002 – GAETANO, Raffaele, *Giacomo Leopardi e il sublime*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2002.

Galimberti 1986 – GALIMBERTI, Cesare, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze : Olschki, 1986.

Lohmann-Bormet 1996 – LOHMANN-BORMET, Claudia, *Leopardis Canti im Kontext zeitgenössischer Lyrikpraxis und Poetik. Eine vergleichende Untersuchung aus diskurstheoretischer Sicht*, München : Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilian-Universität zu München, 1996.

Lonardi 1969 – LONARDI, Gilberto, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze : Olschki, 1969.

Luporini 1980 – LUPORINI, Cesare, *Leopardi progressivo*, Roma : Editori Riuniti, 1980.

Mengaldo 2006 – MENGALDO, Pier Vincenzo, « *Sonavan le quiete stanze* ». *Sullo stile dei Canti di Leopardi*, Bologna : Il Mulino, 2006.

Mengaldo 2012 – MENGALDO, Pier Vincenzo, *Leopardi antiromantico*, Bologna : Il Mulino, 2012.

Macchioni Jodi 1982 – MACCHIONI JODI, Rodolfo, *Riflessi del Περὶ οὐρανόσ sulla poetica leopardiana*, in U. Bosco (a cura di), *Leopardi e il mondo antico*, (Atti del V Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze : Olschki, 1982.

Neumeister / Sirri 1997 – NEUMEISTER, Sebastian / SIRRI, Raffaele (a cura di), *Leopardi. Poeta e pensatore / Dichter und Denker*, Napoli : Alfredo Guida Editore, 1997.

Pineri 1994 – PINERI, Riccardo, *Leopardi et le retrait de la voix*, Paris : Vrin, 1994.

Polizzi 2003 – POLIZZI, Gaspare, *Leopardi e «le ragioni della verità»*. *Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Roma : Carocci, 2003.

Polizzi 2008 – POLIZZI, Gaspare, « ... per le eterne forze della materia ». *Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano : Franco Angeli, 2008.

Polizzi 2011 – POLIZZI, Gaspare, *Giacomo Leopardi. La concezione dell'umano, tra utopia e disincanto*, Milano : Mimesis, 2011.

Pupino 1988 – PUPINO, Angelo Raffaele, *Ultimi Canti del Leopardi*, Napoli : Guida, 1988.

Ricciardi 1984 – RICCIARDI, Mario, *Giacomo Leopardi. La logica dei Canti*, Milano : Franco Angeli, 1984.

Rigoni 1999 – RIGONI, Mario Andrea (a cura di), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia : Marsilio, 1999.

Sapegno 1961 – SAPEGNO, Natalino, *Leopardi*, Torino : ERI, 1961.

Solmi 1994 – SOLMI, Sergio, *Études léopardiennes*, Paris : Allia, 1994.

Steinert 2005 – STEINERT, Holm, *Giacomo Leopardis Sprachansichten. Seine Aufzeichnungen zum Italienischen und der „Parallelo delle cinque lingue“ (1817-1829)*, Heidelberg : Winter Verlag, 2005.

Tilgher 1979 – TILGHER, Adriano, *La filosofia di Leopardi e studi leopardiani*, Bologna : Boni, 1979.

Cœuvres de critique littéraire générale ou sur d'autres auteurs

Assaël 2006 – ASSAËL, Jacqueline, *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*, Namur : Société d'Éditions Classiques, Peeters, 2006.

Barilli 2010 – BARILLI, Renato, *La narrativa europea in età moderna*, Milano : Bompiani, 2010.

Bousquet 1972 – BOUSQUET, Jacques, *Anthologie du Dix-huitième siècle romantique*, Paris : Pauvert éditeur, 1972.

Cabane 2009 – CABANE, Frank, *L'écriture en marge dans l'œuvre de Diderot*, Paris : Honoré Champion, 2009.

Chinard 1913 – CHINARD, Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Hachette, 1913.

Citati 2005 – CITATI, Pietro, *La civiltà letteraria europea*, Milano : Mondadori, 2005.

Dieckmann 1980 – DIECKMANN, Herbert (Hrsg.), *Diderot und die Aufklärung*, München : Kraus International Publications, 1980.

Fröschle 2002 – FRÖSCHLE, Hartmut, *Goethes Verhältnis zu Romantik*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2002.

Herman 2009 – HERMANN, Jan, *Le Récit génétique au XVIIIe siècle*. Oxford : Voltaire Foundation, 2009.

König 2010 – KÖNIG, Torsten, *Naturwissen, Ästhetik und Religion in Bernardin de Saint-Pierres Études de la nature*, Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2010.

Meier 1959 – MEIER, Bruno (a cura di), *Lirici del Settecento*, introd. di M. Fubini, Milano-Napoli : Ricciardi Editore, 1959.

Moutote 1980 – MOUTOTE, Daniel, *Égotisme français moderne. Stendhal – Barrès – Valéry – Gide*, Paris : Éd. SEDE, 1980.

Rinaldi 2008 – RINALDI, Rinaldo, *Aprire il libro. Esercizi di lettura comparata*, Genova : Marietti, 2008.

Sapienza / Michieli 2012 – SAPIENZA, Davide / MICHELI, Franco, *Scrivere la natura*, Bologna : Zanichelli, 2012.

Segre 2008³ – SEGRE, Cesare, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino : Einaudi, 2008³.

Steiner 2012 – STEINER, George, *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*, Milano : Garzanti, 2012.

Timpanaro 1965 – TIMPANARO, Sebastiano, *Classicismo e illuminismo nell'ottocento italiano*, Pisa : Nistri-Lischi, 1965.

Todorow 1980 – TODOROW, Almut, *Gedankenlyrik. Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert*, Stuttgart : Metzler, 1980.

Littérature sur l'Esthétique générale, l'Esthétique du jardin, du paysage et de la nature en général.

Alfano 2010 – ALFANO, Giancarlo, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Genova : Liguori, 2010.

Aristotele 1987 – ARISTOTELE, *Poetica*, testo greco a fronte, a cura di D. Lanza, Milano : BUR, 1987.

Bénétière 2000 – BÉNETIÈRE, Marie-Hélène, *Vocabulaire typologique et technique des jardins*, Paris : Éditions du Patrimoine, 2000.

Cavarra / Ragini 2012 – CAVARRA, Berenice / RAGINI, Vallori (a cura di), *Passaggi. Pianta, animale, uomo*, Milano : Mimesis, 2012.

Bollino 2005 – BOLLINO, Fernando, *Modi dell'estetica. Mondi dell'arte*, Firenze : Aliea, 2005.

Dürbeck 2001 – DÜRBECK, Gabriele (Hrsg.), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung : Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden : Verlag der Kunst, 2001.

Fariello 1967 – FARIELLO, F., *Architettura dei giardini*, Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Gagnoud 2003 – GAGNOUD, Andréa, « Du rôle de la "sympathie" dans l'évolution de la pensée esthétique britannique au XVIIIe siècle. », in: XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. N°56, 2003. pp. 57-73.

Grosser 1997 – GROSSER, Thomas, « La perception du paysage chez les voyageurs allemands en France », in *Revue Germanique Internationale*, 7/1997, URL : <http://rgi.revues.org/pdf603>

Hohl 1977 – HOHL, Hanna, *Das Thema Landschaft in der deutschen Malerei des ausgehenden 18. Und beginnenden 19. Jahrhunderts*, in A. Hartlieb von Wallthor / H. Quirin (Hg.), „Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem, Münster : Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1977, p. 45-51.

Knight 2003 – KNIGHT, David, « Sympathy, Attraction and Elective Affinity. », in: XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. N°56, 2003. pp. 21-30.

Kortländer 1977 – KORTLÄNDER, Bernd, *Die Landschaft in der Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, in A. Hartlieb von Wallthor / H. Quirin (Hg.), „Landschaft“ als

interdisziplinäres Forschungsproblem, Münster : Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1977, p. 36-44.

Kremer 2011 – KREMER, Nathalie, *Vraisemblance et représentation au XVIIIème siècle*, Paris : Honoré Champion, 2011.

Liebmman Parrinello 2002 – LIEBMANN PARRINELLO, Giulia (a cura di), *Il bosco nella cultura europea tra realtà e immaginario*, Roma : Bulzoni, 2002.

Meli 2007 – MELI, Francesco, *La letteratura de luogo : l'idea di wilderness da St.-John de Crèvecoeur (1735-1813) a Gary Snyder*, Milano : Arcipelago, 2007.

Mahood 2008 – MAHOOD, Molly Maureen, *The poet as botanist*, Cambridge : University Press, 2008.

Müller 1977 – MÜLLER, Gunter, *Der Begriff der Landschaft*, in A. Hartlieb von Wallthor / H. Quirin (Hg.), *„Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem*, Münster : Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1977, p. 4-12.

Oneroso 2009 – ONEROSO, Fiorangela, *Nei giardini della letteratura*, Firenze : Clinamen 2009.

Olejniczak Lobsien / Olk 2006 – OLEJNICZAK LOBSIEN, Verena / OLK, Claudia (Hrsg.), *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin-New York : Walter de Gruyter, 2006.

Pageaux 2000 – PAGEAUX, Daniel-Henri, « De la géocritique à la géosymbolique », in B. Westphal (dir.), *La géocritique, mode d'emploi*, Limoges : Presses Universitaires, 2000.

Prete 1993 – PRETE, Antonio, *Prosodia della natura. Frammenti di una Fisica poetica*, Milano : Feltrinelli, 1993.

Prete 2008 – PRETE, Antonio, *Trattato della lontananza*, Torino : Bollati Boringhieri, 2008.

Pseudo-Longino 2008 – PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, testo greco a fronte, a cura di F. Donadi, Milano : BUR, 2008⁶.

Sambras 2003 – SAMBRAS, Gilles, « Marvell et l'amour des jardins: sympathie naturelle et sympathie politique », in: *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. N°56, 2003. pp. 89-104.

Schama 1999 – SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, traduit de l'anglais (New York : A. Knopf, 1995) par J. Kamoun. Paris : Éd. du Seuil, 1999.

Schmeling / Schmitz-Emang 2007 – SCHMELING, Manfred / SCHMITZ-EMANG, Monika (Hrsg.), *Das Paradigma der Landschaft im Moderne und Postmoderne.(Post-)Modernist Terrains : Landscapes – Settings – Spaces*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2007.

Shaw 2006 – SHAW, Philip, *The Sublime*, London-New York : Routledge, 2006.

Spariosu 1982 – SPARIOSU, Mihai, *Literature, Mimesis and Play : Essays in Literary Theory*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1982.

Spariosu 1984 – SPARIOSU, Mihai, *Mimesis in Contemporary Theory : An interdisciplinary Approach*, New York : John Benjamins Publishing, 1984.

Stabile 2007 – STABILE, Giorgio, *Dante e la filosofia della natura : percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze : Edizioni del Galuzzo, 2007.

Weber K.-H. 2010 – WEBER, Kurt-H., *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin / New York : Walter de Gruyter, 2010.

Œuvres de théorie littéraire et œuvres philosophiques

Agamben 1970 – AGAMBEN, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Milano : Rizzoli, 1970.

Aristote 2002 – ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris : Les Belles Lettres, 2002.

Aubenque 2001 – AUBENQUE, Pierre, « *Paideia et Physis dans la conception grecque antique* », in *Proceeding of the Twentieth World Congress of Philosophy*, Vol. 11, 2002, p. 251-259.

Bachelard 1948 – BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : P.U.F., 1948.

Bachelard 1958 – BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris : P.U.F., 1958.

Becq 1994 – BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1840*, Paris : Albin Michel, 1994.

Berger 2009 – BERGER, David, *Kant's aesthetic theory: the beauty and agreeable*, London-New York : Continuum, 2009.

Brugère 2000 – BRUGÈRE, F*, *Le goût : art, passions et société*, Paris : PUF, 2000.

Calasso 1988 – CALASSO, Roberto, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano : Adelphi, 1988.

Cohn 1999 – COHN, Danièle, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris : Flammarion, 1999.

Cosentino 2012 – COSENTINO, Erica, *La mente narrativa. I fondamenti simulativi della comprensione e produzione del discorso*, Roma-Messina : Corisco, 2012.

DGL 1-5 1988 – DIE GRIECHISCHE LITERATUR, Bd. 1-5, in *Text und Darstellung*, Hrsg. v. H. Görgemanns, Stuttgart : Reclam, 1988.

Dohrn 2003 – DOHRN, Daniel, *Kontinuität und Kohärenz : Naturschönheit und Natursystem in Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘*, Berlin : Philo, 2003.

Frank 1999 – FRANK, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1999.

Gaillet-de-Chezelles 2007 – GAILLET-DE-CHEZELLES, Florence, *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*, Grenoble : ELLUG, 2007.

Genette 1979 – GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*. Paris : Éd. du Seuil, 1979.

Genette 1982 – GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éd. du Seuil, 1982.

Genette 1983 – GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*. Paris : Éd. du Seuil, 1983.

Genette 1987 – GENETTE, Gérard, *Seuils*. Paris : Éd. du Seuil, 1987.

Genette 1991 – GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*. Paris : Éd. du Seuil, 1991.

- Grimal 1988⁹ – GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : P.U.F., 1988⁹.
- Gombrich 1983 – GOMBRICH, Ernst, *L'écologie des images*, Paris : Flammarion, 1983.
- Guénon 1962 – GUÉNON, René, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris : Gallimard, 1962.
- Habeck 2001 – HABECK, Robert, *Die Natur der Literatur. Zur gattungstheoretischen Begründung literarischer Ästhetizität*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001.
- Kant KU 1997³ – KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Bd. X der WA, Hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1997³.
- Leibniz 1999 – LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Système nouveau de la Nature et de la communication des substances et autres textes : 1690-1703*, Paris : Flammarion, 1999.
- Leibniz 2004 – LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Discours de la métaphysique, suivi de la Monadologie et autres textes*, Paris : Gallimard, 2004.
- Macor / Vercellone 2009 – MACOR, Laura Anna / VERCELLONE, Federico, *Teoria del romanzo*, Milano : Mimesis, 2009.
- Nancy 2003 – NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003.
- Petitot 2004 – PETITOT, Jean, *Morphologie et Esthétique. La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2004.
- Poggi 2000 – POGGI, Stefano, *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830)*, Bologna : Il Mulino, 2000.
- Poltrum 2012 – POLTRUM, Martin, "Eutopie, Dystopie, Kolonie. Utopisches Denken in der Psychotherapie", in M. Musalek und M. Poltrum (Hg.), *Neue Aspekte der Diagnostik und der Behandlung*, Berlin : Parodos Verlag, 2012, p. 121-147.
- Porfirio 2006 – PORFIRIO, *L'antro delle ninfe*, testo greco a fronte, a cura di L. Simonini, Milano : Adelphi, 2006.
- Ramelli 2007 – RAMELLI, Ilaria, *Allegoristi dell'età classica*, Milano : Bompiani, 2007.
- Ricoeur 1991 – RICOEUR, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Éd. du Seuil, 1991.
- Saint Girons 1990 – SAINT GIRONS, Baldine, *L'Esthétique du XVIIIème siècle : le modèle français*, Paris : P. Sers, 1990.
- Schenker 1977 – SCHENKER, Manfred, *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Hildesheim : Gerstenberg, (1909) 1977.
- Schmidt 2002 – SCHMIDT, Gunnar, « Von Tropfen und Spiegel. Medienlogik und Wissen im 17. Und frühen 18. Jahrhundert », in *Kulturpoetik*, Band 2, Heft 1/2002, p. 1-23.
- Schneider S.M. 1998 – SCHNEIDER, Sabine M., *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 1998.
- Schneider U.J. 2008 – SCHNEIDER, Ulrich Johannes (Hrsg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin-New York : Walter de Gruyter, 2008.

Snell 1994 – SNELL, Bruno, *La découverte de l'esprit. La genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, traduit de l'allemand (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1975) par M. Charrière et P. Escaig.

Van Eynde 1999 – VAN EYNDE, Laurent, *Goethe lecteur de Kant*, avec préface de J. Lacoste, Paris : PUF, 1999.

Vercellone 2008 – VERCELLONE, Federico, *Oltre la bellezza*, Bologna : Il Mulino, 2008.

Vermeir / Funk Deckard 2012 – VERMEIR, Koen / FUNK DECKARD, Michael (Editors), *The Science of Sensibility : Reading Burke's Philosophical Enquiry*, Dordrecht-Heidelberg-London-New York : Springer, 2012.